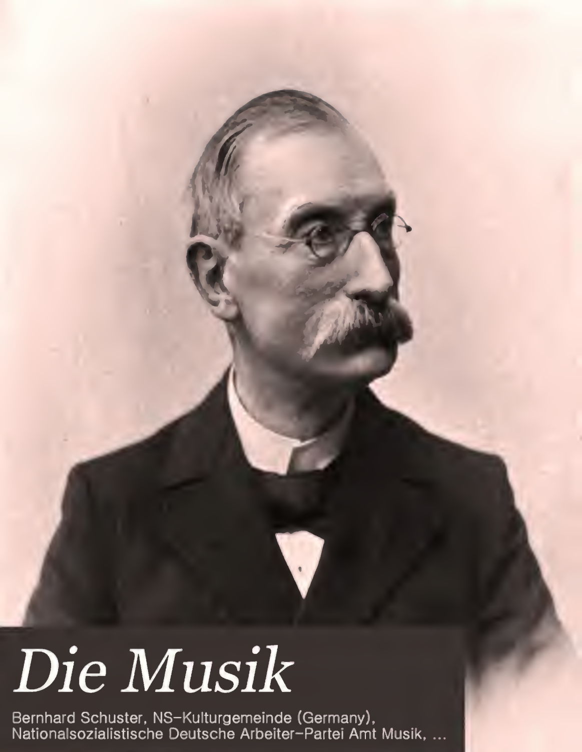


Die Musik

Bernhard Schuster, NS-Kulturgemeinde (Germany), Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei Amt Musik, ...

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

VIERTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XVI

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1904—1905

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES VIERTEN JAHRGANGS (1904—1905)

Notenbeilagen:

Gustav Brecher, „O schwarze Nacht"; op. 7, No. 2. (Lied.)
Edward Mac Dowell, „Die Drossel singt im Apfelbaum"; op. 47, No. 1. (Lied.)
— Die See; op. 47, No. 7. (Lied.)
— Aus der Sonate No. 2 (Sonata eroica) der dritte Satz.
Stephen C. Foster, „Schlafe mein Liebling". Volkslied.
Karl von Kaskel, „Die Mauer entlang"; op. 13, No. 1. (Lied.)
Carl Loewe, Aus dem Oratorium „Hiob", Teil III, No. 17; Chor mit Zwischenchor.
— Motette zum Bibelfeste, für vier Männerstimmen.
Gustav Mahler, Selbstgefühl. (Lied.)
Leopold Mozart, Sätze aus den Klaviersonaten in C und F.
Wolfgang Amadeus Mozart, Rezitativ und Ersatz-Arie (Bass) des Arbaces aus „Idomeneus" (III. Akt, Szene 5).
Otto Neitzel, Freyas Abenteuer und Wotans Schwur aus dem musikalischen Satyrspiel „Walhall in Not".
Giovanni Pierluigi Palestrina, Kyrie, Benedictus und Agnus Dei aus der Missa Papae Marcelli.
Hans Pfitzner, Sonst; op. 15, No. 4. (Lied.)
Richard Strauss, Einkehr; op. 1, No. 2. (Lied.)
Theodor Streicher, Die Teilung der Erde. (Ballade.)
Frank van der Stucken, Blumen. (Lied).

Autographen in Faksimile:

Beethoven, Brief an den Abbé Maximilian Stadler.
Georges Bizet, Ein Brief.
Anton Bruckner, Entwurf eines Gesuches an die Wiener Philharmoniker.
Luigi Cherubini, Canoni a 3 Voci.
Friedrich der Grosse, Abschrift einer Arie aus Hasses Oper Cleofide.
Carl Loewe, Schillers „Würde der Frauen".
Wolfgang Amadeus Mozart, Eine Seite der Originalpartitur von „Figaros Hochzeit".
— Brief an seinen Vater vom 7. Juni 1783.
— Brief an Hofdämel.
Otto Nicolai, Eine Seite aus seinem letzten Tagebuche.
— Hymnus, 1834 in Rom komponiert.
Friedrich Schiller, Anfang des „Bergliedes".
Richard Strauss, Brief an Hans von Bülow.
— Die erste Seite der Originalpartitur des „Heldenleben".

Robert Volkmann, Die erste Seite einer früheren Fassung von „Richards Marsch zur Walstatt“.
Richard Wagner, Zwei Stücke aus der Originalpartitur der „Meistersinger von Nürnberg“.
— Das Schusterlied aus den „Meistersingern von Nürnberg“.
Hugo Wolf, Die erste Partiturseite der „Christnacht“.

Kunst:

G. R. Boulanger, Palestrina.
Gustave Doré, Don Quichote.
Dülfer, Das neue Stadttheater in Dortmund.
Albrecht Dürer, Lautenspielender Engel.
Fritz Erler, Porträt von Richard Strauss.
Giorgone, Konzert im Freien.
Eduard Hellmer, Das Hugo Wolf-Grabdenkmal in Wien.
A. Hernelssen, Hans Sachs.
Hermann Hosaeus, Mozart-Brunnen für Dresden.
Wilhelm von Kaulbach, Macbeth.
E. Kaempffer, Tannhäuser im Venusberg.
Ernst Kietz, Porträt von Richard Wagner (Buntstiftzeichnung).
Max Klinger, Die Richard Wagner-Büste.
— Festblatt zur Schillerfeier des Wiener Konzertvereins.
J. R. Krausse, Porträt von Friedrich Schiller.
Lenoir, Das César Franck-Grabdenkmal in Paris.
Hans Lindloff, An Richard Strauss (Zarathustra-Weiheblatt).
Ed. Magnus, Porträt von Felix Mendelssohn.
Adolph von Menzel, Don Juan.
— Familienbild.
Gabriel Metsu, Die Musikstunde.
Emil Orlik, Porträt von Gustav Mahler.
Rafael, Apollo.
Moriz von Schwind, Ein Blatt aus „Die Hochzeit des Figaro“.
— Ein zweites Blatt aus „Die Hochzeit des Figaro“.
Franz Seifert, Das Strauss-Lanner-Denkmal in Wien.
Franz Stassen, Weiheblatt auf Mozart (Es-dur-Symphonie).
Fritz Zadow, Beethoven-Büste.

Porträts:

Heinrich de Ahna.
Delphin Alard.
Désirée Artôt.
Leopold Auer.
Ludwig van Beethoven nach A. Brückner.
William Sterndale Bennett mit Namenszug.
Franz Betz.
Georges Bizet.
— nach Barney.
Luigi Boccherini.
Alexander Borodin.
Ole Bull.
Bernhard Christoph Breitkopf.
Carlo Broschi.
Anton Bruckner.
Luigi Cherubini.
— nach Vigneron.
Friedrich Chopin.
Otto Dessoff.
Heinrich Dorn mit Namenszug.
Edward Mac Dowell.
Robert Eitner.
Max von Erdmannsdörfer.
Stephen C. Foster.
Natalie Frassini.
Manuel Garcia.
Benjamin Godard mit Namenszug.
Georg Friedrich Händel nach Hudson.
— nach Winter.
— nach Thomson.
J. P. E. Hartmann.

Victor Herbert.
Henry L. Higginson.
Otto Jahn.
Wilhelm Kienzl.
Katharina Klafsky.
Karl Klindworth.
Julius Kniese.
Edmund Kretschmer.
Ferdinand Langer.
Ferdinand Laub.
Franz Liszt.
Albert Löschhorn.
Carl Loewe.
— nach Fisch.
— nach einer Photographie, 1864.
Ferdinand Löwe.
Johanne Sophie Löwe.
Therese Malten.
F. W. Marpurg.
Heinrich Marschner.
— nach Julius Giere.
Padre Martini.
Teresa Milanollo.
Fanny Moran-Olden mit Namenszug.
Leopold Mozart.
— mit Namenszug.
Wolfgang Amadeus Mozart nach Jos. Lange.
— nach Tischbein?
— mit Namenszug nach Thelott.
Otto Nicolai
— nach Kriehuber.
John K. Paine.
Giovanni Pierluigi Palestrina
Horatio Parker.
André Philidor.
Ferdinand Ries.
August Röckel.
Julius Röntgen mit Namenszug.
Gioacchino Antonio Rossini.
Giovanni Battista Rubini.
Nicolai Rubinstein.
Antonio Salieri.
Adolphe Sax.
Ludwig Schnorr von Carolsfeld.
Wilhelmine Schröder-Devrient.
— mit Namenszug.
Julius Schulhoff.
Ignaz Schuppanzigh.
Friedrich Silcher mit Notenschrift und Namenszug.
Max Staegemann.
Edgar Stillman-Kelley.
Franz S. Strauss.
Richard Strauss
— nach Lützel.
Frank van der Stucken.
Theodor Thomas.
Heinrich Vogl.
Robert Volkmann.
Johanna Wagner mit Namenszug.
Minna Wagner [?] mit Namenszug.
Richard Wagner.
— mit Namenszug.
Rosalie Wagner.
Friedrich Wieck (zwei Porträts).
August Wilhelmj.
Hugo Wolf.
Joseph Wölfl nach J. B. Lampi.
Christian Jakob Zahn.

Gruppenbilder:

Amerikanische Komponisten und Tonkünstler:
Arthur Foote und George W. Chadwick.
David Bispham und Fannie Bloomfield-Zeisler.
Bismarck und Pauline Lucca.
Hans von Bülow und Alexander Ritter.
Mr. Distin mit seinen vier Söhnen.
Ludwig Geyer und Richard Wagners Mutter.
Giuditta und Julia Grisi.
Joseph Haydn (nach T. Hardy) und die Haydn-Medaille von E. Gatteaux (Vorder- und Rückseite).
Das Kneisel-Quartett in Boston:
Franz Kneisel, J. Theodorowicz, Louis Svecenski, Alwin Schroeder.
Das Pariser Lamoureux-Orchester mit seinem Dirigenten Camille Chevillard.
Der junge Liszt im Kreise berühmter Pianisten:
J. Rosenhain, E. Wolff, F. Döhler, A. Henselt, F. Chopin, A. Dreyschock, S. Thalberg.
Teresa und Marie Milanollo.

Wolfgang Amadeus Mozart als 5jähriger, 6jähriger und 14jähriger Knabe.
Constanze und Marie Anna Mozart.
Albert Niemann und Hermann Winkelmann als Tannhäuser.
Zum Kreise Schillers:
Joh. Friedrich Reichardt, Joh. Phil. Kirnberger, Joh. Friedr. Rochlitz.
Joh. Rud. Zumsteeg, Joh. Andreas Streicher, Karl Friedrich Zelter.
Herzogin Anna Amalia, Corona Schröter, Karoline Jagemann.
Die Komponisten von Schillers „Glocke“:
Andreas Romberg, Bernhard Scholz, Max Bruch.
Zwei Jugendbildnisse von Richard Strauss.
Zum 41. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Musikvereins Graz:
Siegmund von Hausegger, Theodor Streicher, E. Jaques-Dalcroze,
Otto Naumann, Julius Weismann, Guido Peters, Roderich von Mojsisovics,
Otto Taubmann, Paul Ertel, Rudolf Buck.
Robert Volkmann und Emilie Wigand.
Joseph und Henri Wieniawski.

Karikaturen:

Karikatur auf den Tenoristen Karl Adam Bader als Masaniello.
— — Richard Strauss von Eduard Grützner.
— — Richard Strauss („Des Helden Widersacher“ aus dem „Heldenleben“) von John Jack Vrieslander.
Musikalisches Pantheon von J. Traviès: Die bedeutendsten Komponisten im Jahre 1845.

Verschiedenes:

Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan.
Wilhelmine Schröder-Devrient als Fidelio.
Joseph Tichatschek als Tannhäuser.
Anton Rubinstein-Medaille.
Das Beethoven-Monument in Heiligenstadt bei Wien.
Schiller-Apotheose von Moriz Retzsch.
Vortragender Meistersinger (aus Georg Hagers Meistersangbuch, 16. bis 17. Jahrhundert.)
Der Sängerkrieg auf Wartburg (aus der grossen Heidelberger Liederhandschrift).
Till Eulenspiegel nach einer Lithographie von J. Voss.
Das Grabdenkmal Theodor Reichmanns in Berlin.
Das Mannheimer Nationaltheater und das Weimarer Theater zu Schillers Zeit.
Das Foyer der Stadthalle in Lübeck.
Der grosse Festsaal der Stadthalle in Lübeck (Bühne m. Orchestervorbau).
Titelblatt einer unbekannten Ausgabe der drei Mozartschen Sonaten op. 6.
Titelseite des Balladenheftes von Joh. Rud. Zumsteeg.
Theaterzettel der Uraufführung von Tristan und Isolde.
Die Gavotte aus dem „Roland von Berlin“ in Tabulatur und der Wilhelm Tappertschen Übertragung.

INHALT

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)



IV. 19

CHRISTIAN JAKOB ZAHN
† 8. JULI 1830

DIE MUSIK

Die Kunst bleibt Kunst!
Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts;
Eh man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen.

Goethe

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 19

Erstes Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DIE TECHNIK DER MUSIKALISCHEN DEKLAMATION

von Dr. Edmund von Freyhold-Baden-Baden

Es gibt eine Theorie der musikalischen Deklamation. Aber sie ist noch latent, unerforscht und ungeschrieben. Es geht ihr ungefähr wie den Naturgesetzen, die längst vorhanden waren und ihre Wirkung übten, ehe sie von den Forschern erkannt und entdeckt wurden.

Ja, fast noch völliger Urwald ist jenes Gebiet. Es gibt vorderhand keine orientierenden Pfade, die in dasselbe hineinführen. Ausflüge, die man gelegentlich dorthin machte, förderten immer nur ungenügende Ergebnisse. Wie es noch keinen Tonsetzer gegeben hat, der diese Seite des musikalischen Schaffens unumschränkt und unfehlbar beherrscht hätte, denn alle, auch die grössten haben hier zeitweilig mehr oder weniger im Finstern gewandelt und gesucht, um eigentlich nie ins volle, helle Tageslicht zu kommen, — so hat es auch noch keine Kritik gegeben, die imstande gewesen wäre, immer die richtigen Bahnen zu weisen, stets das Verkehrte neben dem Guten zu erkennen. Dürftig wie in gleicher Weise auf keinem anderen Gebiet der Musikwissenschaft ist die einschlägige Literatur. Eingehende Spezialwerke sind hier fast gar nicht zu nennen. In gelegentlichen Aufsätzen beschränkte man sich darauf, bald auf diese, bald auf jene Nachlässigkeit in der musikalischen Textbehandlung hinzuweisen und höcht befriedigt festzustellen, dass sie im allgemeinen im Verlauf des 19. Jahrhunderts grosse Fortschritte gemacht habe. Diese Fortschritte schlossen aber gar nicht aus, dass bis in die Gegenwart immer wieder Rückfälle in die alten Übel erfolgten. Auch heute noch gibt es Tonsetzer, die durch ihre ganz ungeschickte Behandlung der Sprache in der Vokalmusik erkennen lassen, dass sie sich über Ziele und Wege dieser Seite des musikalischen Schaffens noch ganz unklar geblieben sind. Auch bei den Besten ist die Erkenntnis des Richtigen keine vollständige, allseitige. Frei von Gelegenheitsschnitzern oder gar gewissen speziellen Gewohnheitssünden ist keiner. Das ist aber nicht das schlimmste. Weit fühlbarer ist, dass das Nichtvorhandensein einer festen Theorie auch natur-

gemäss eine auf diesem Felde unzulängliche Kritik zur Folge hat. Hat man doch schon gelesen, dass in einzelnen Fällen die Textbehandlung eines Tonsetzers ganz uneingeschränkt gelobt, als gar nicht zu übertreffen bezeichnet wurde, während man dort bei näherer Prüfung Schwächen von aller Art finden kann. Bei solchen Schriftstellern offenbart sich ein Mangel jeglichen kritischen Blickes für die vorliegenden Fragen. Bei anderen war das kritische Auge für schöne, einwandfreie Verbindung von Wort und Ton zwar genügend scharf, aber es fehlte ihnen an einer vorurteilslosen Deutung der erkannten Gebrechen: sie suchten zu beschönigen und nannten bewusste Absicht zur Erzielung gewisser Wirkungen, was nichts anderes als unbewusste Nachlässigkeit war. Hier ist die Sucht zu Kompromissen mit dem eingerissenen Übel das Hindernis klarer Erkenntnis. So hat man, um ein Beispiel statt vieler herauszugreifen, die ganz ungewöhnlich nachlässige Textbehandlung in Anton Rubinsteins Lied „Gelb rollt mir zu Füssen der brausende Kur" wo nicht zu entschuldigen, so doch dahin zu deuten gesucht, der Tonsetzer habe hier bis zu dem Grade nach Treue des Lokalkolorits gerungen, dass er seinen Text absichtlich fehlerhaft betont habe, weil man vermutlich im Persischen gewohnheitsmässig beim Sprechen Worte und Sätze falsch akzentuiere. Angenommen, die letztere, nur vermutete, Tatsache bestände wirklich, so ergäbe das doch immerhin noch keinen Grund, es nun im Deutschen ebenso zu machen, bloss weil der Liedtext mal vom „brausenden Kur" redet. Kein Hörer würde imstande sein, einen solchen Zusammenhang auch nur zu ahnen, geschweige denn die Wirkung des mangelhaft betonten Deutsch als geistreichen „musikalischen Witz" zu geniessen, ganz abgesehen davon, dass nichts vorliegt, was uns veranlassen könnte, in dem trefflichen Musiker Rubinstein auch einen tiefgründigen Kenner der persischen Sprechweise anzunehmen. Aber die Deutung fällt vollends wie ein Kartenhaus in sich selbst zusammen, wenn wir bedenken, dass die vermuteten Voraussetzungen einfach logisch und tatsächlich ganz unmöglich sind. So wie ein Volk seine Sprache spricht und betont, so ist es für diese richtig, unumstösslich richtig. Wir Deutschen betonen in unserer Sprache anders wie die Franzosen in der ihrigen. Das eine ist bei uns das richtige, das andere bei unseren gallischen Nachbaren jenseits des Wasgenwaldes. Für alle Völker der Erde gilt der gleiche Grundsatz, und es ist ganz sinnlos, von den Völkern am Kur anzunehmen, dass ihre Sprache anders betont werden müsse, als sie es selbst tun. Es ist also ganz und gar kein beabsichtigter, wenn auch verfehlter musikalischer Witz von Rubinstein, wenn er in jenem Liede arge Verstösse gegen die Textbetonung begeht. Das tat er vielfach auch bei Gedichten, die nicht nach dem fernen Persien hinweisen. Dafür ist er als Nichtdeutscher um so weniger verantwortlich zu machen, als er

sich mit jener Gepflogenheit in bester deutscher Gesellschaft befindet. Auch Grössere als er begingen musikalische Deklamationsschnitzer aller Art. Es befindet sich eben diese Seite des tonkünstlerischen Schaffens immer noch in einem Zustande des Knospens und Werdens. Von einer vollen Entfaltung und Blüte zu reden sind wir noch nicht in der Lage. Wie überall im Leben und in der Natur gibt es auch in der Kunst eine Entwicklung, einen Reifungsprozess, der bald langsam, bald schnell verläuft. Welche Riesenfortschritte hat nicht seit Beethoven die Technik der Instrumentation gemacht! Der musikalischen Deklamation war es beschieden, weit zögernder und langsamer, um nicht zu sagen unsicherer auf der Bahn der Entwicklung voran zu schreiten. Auch das ist berechtigt, liegt in der Natur der Sache. Denn die musikalische Textbehandlung greift mehr oder weniger in ein Grenzgebiet ein, das nicht mehr rein und ausschliesslich tonkünstlerisches Land ist. So erklärt sich ganz ungezwungen der vorsichtig tastende, bald vor-, bald rückwärts schreitende Gang der Entwicklung bei den schaffenden Tonmeistern, die Unklarheit und Unsicherheit des Urteils bei den Theoretikern und Kritikern. Fehlt es doch hier selbst den einsichtigen gelegentlichen Arbeitern auf diesem Felde oft an der ersten Voraussetzung einer sicheren Urteilsfähigkeit, an dem Vorhandensein eines genügend *reichhaltigen historischen Materiales* aller in Betracht kommenden üblen Deklamationsgepflogenheiten innerhalb des Gesamtgebietes deutscher Vokalmusik. Je beschränkter dieses Material ist, um so unzuverlässiger müssen notwendigerweise die aus demselben gezogenen Schlüsse werden.

Noch ein anderes wirkte hemmend auf die klare Erkenntnis, nämlich ein im Grunde genommen edles, aber hier nicht angebrachtes Gefühl der Zurückhaltung gegenüber den Schöpfungen unserer grossen Tonheroen. Man scheute sich vielfach, hier vorhandene Schwächen in der Textbehandlung einer unbefangenen Besprechung zu unterziehen, hielt es vielmehr oft für nötig, solche Schwächen in der einen oder anderen Weise zu beschönigen, als ob unsere grossen *Tonmeister* notwendigerweise auch als grosse, unfehlbare *Sprach*meister hingestellt werden müssten. So kam es wohl vor, dass man bei den einen entschuldigte, was man bei anderen rügte, statt einfach die Dinge zu nehmen, wie sie sind, und offenbare Deklamationsfehler überall mit der doch selbst heute noch ganz unentwickelt gebliebenen Lehre von dieser in zwei durchaus verschiedene Gebiete hineingreifenden Seite des künstlerischen Schaffens zu erklären. Widersprüche auf Schritt und Tritt sind die notwendige Folge des gegenteiligen Verfahrens. In einer ganz eigentümlichen Lage befindet sich ein solcher allzu pietätvoller Theoretiker, wenn er z. B. irgendeinen Deklamationsfortschritt bei Beethoven gebührend gerühmt hat, — dann aber

die laxe, gegenteilige Praxis von Mozart in der gewundensten Weise zu beschönigen sucht. Wozu das alles? Es kann doch nur die klare Erkenntnis hemmen und ein naturgemässes Fortschreiten der Kunst auch auf diesem Feld verzögern.

Sehr beliebt ist bei manchen Theoretikern der Gebrauch geworden, offenbare Deklamationssünden als „durch die Schönheit des melodischen Flusses" bedingt und entschuldigt hinzustellen. Das ist ein gefährlicher Grundsatz, denn mit ihm lässt sich fast alles entschuldigen, mit ihm wird einer gewohnheitsmässigen sprachwidrigen Behandlung der Texte Tür und Tor geöffnet. Und welchen Wert kann eine melodische Schönheit in der vokalen Stimmführung haben, wenn sie auf Kosten der sprachlichen Wahrheit gewonnen werden muss! Aber das Vorschützen des melodischen Flusses erscheint noch weit hinfälliger, wenn man erwägt, dass in der Regel ganz geringe Änderungen genügen, eine fehlerhaft deklamierte Phrase richtig zu stellen ohne der melodischen Schönheit damit nennenswerten Abbruch zu tun.

Noch häufiger wird wohl von Kritikern der Dichter des Textes verantwortlich gemacht, wenn der Komponist Deklamationsschnitzer beging, — als ob sich nicht jede Strophe und jeder Vers tadelfrei betont in Musik setzen und dem Taktgefüge selbst dann fehlerlos einordnen liesse, wenn er von vornherein metrische Schwächen und Unebenheiten zeigt. Ein geschickter Vertoner ist geradezu in der glücklichen Lage, solche durch seine Arbeit zu verdecken und unwahrnehmbar zu machen, — genau wie das auch ein gewandter Rezitator zu tun vermag und zu tun verpflichtet ist. Akzentuiert der Musiker fehlerhaft, so ist nur er selbst schuld daran, nicht der Dichter des Textes. Aber man ist auf seiten der Musiktheoretiker sogar soweit gegangen, die Forderung aufzustellen, dass lyrische Dichter eigentlich Sinn für Melodik und musikalische Rhythmik haben sollten, auf dass sie ihre Lieder von vornherein so anzulegen und zu gestalten in der Lage wären, dass dem Komponisten Gelegenheit zu gewissen Deklamationsentgleisungen genommen sei. Eine solche Forderung ist durchaus zurückzuweisen. Denn der Dichter müsste da die Strophen seines Gesanges nicht nur prosodisch und metrisch, sondern auch bezüglich des Satzgefüges syntaktisch gleich gestalten, müsste danach trachten, dass die poetischen Akzente in jeder Strophe ein und desselben Liedes auf ganz bestimmte, analoge Versfüsse zu liegen kämen. Allerdings würde er dann Tonsetzern, die in der musikalischen Deklamatorik nicht genügend sattelfest sind, ihre Arbeit wesentlich erleichtern, würde namentlich auch der strophenmässigen Vertonung oder derjenigen in rhythmisch geschlossenen tanzmässigen Weisen vorzüglich im voraus die Bahnen ebnen. Aber wo in aller Welt gab es denn bisher solche Dichter? Zu verlangen, dass ein Lyriker seine Lieder

nicht aus freier Dichterbrust heraus singe, sondern dichtend stets seitwärts schiele, um sich zu vergewissern, ob er es auch einem etwaigen späteren Vertoner ja recht bequem mache, geht auf keinen Fall an. Damit würde man kurzerhand das selbständige Künstlertum des lyrischen Dichters leugnen, ihn zum vorbereitenden Handlanger des Musikers stempeln, — vor allem aber dem letzteren nicht einmal einen wahren Dienst leisten. Es ist für ihn viel besser, wenn er sich stets bei Deklamationsschwierigkeiten ganz und voll der eigenen Verantwortlichkeit bewusst bleibt.

Ich muss davon Abstand nehmen, hier auf die bezügliche Literatur im einzelnen näher einzugehen. Sie beschränkt sich auf da und dort zerstreute Aufsätze, die meist nur kleinere Gruppen des Stoffes behandeln, auch wohl auf gelegentliche Exkursionen ins Gebiet der Deklamatorik, die sich in Biographieen oder sonstigen Werken eingesprengt finden. Nur ein Buch [1]) hat bisher den Gegenstand systematisch und eingehend behandelt. Sein Verfasser, Wilhelm Kienzl, hat sich mit ihm ein nicht zu bestreitendes Verdienst erworben. Aber es ist mehr historisch rückblickend, als theoretisch vorauseilend. Man wird es mit Interesse lesen. Ich verdanke ihm seit fast einem Vierteljahrhundert viele Anregungen, auch wenn ich hier und da dem Verfasser zuzustimmen nicht in der Lage war.

Einleitung

Wenn ich es versuche, in dieser Arbeit einige Steine zum Aufbau einer Theorie der musikalischen Deklamation beizusteuern, so muss ich vor allem die Gesichtspunkte erläutern, die mich dabei leiten.

Angenommen, ein Künstler mache ein fertig vorliegendes Werk einer Kunstgattung, die nicht die seinige ist, zum Ausgangspunkt einer neuen Schöpfung, mit der er jenes in inniger Vereinigung vermählt, so hat er unbedingt seine Arbeit dem abgeschlossenen Werk des andern unterzuordnen, vor allem auch sich pietätvoll aller störenden, eigenmächtigen Eingriffe in dieses zu enthalten. Das muss ihm oberstes Gesetz sein und bleiben, und er hat nicht das Recht, gegenseitige Zugeständnisse zu verlangen und von Kompromissen zu reden. Das Andere war das Erste, ist das Fertige. Ihm gebührt der Vorrang.

Würde z. B. ein Dichter auf den Gedanken kommen, der Instrumental-Kantilene eines Mozartschen Satzes Worte unterzulegen, so hätte er — ganz abgesehen davon, ob sein Beginnen praktisch ausführbar und künstlerisch erspriesslich ist — auf jeden Fall sein Schaffen absolut dem abgeschlossenen

[1]) Wilhelm Kienzl, Die musikalische Deklamation. Leipzig, bei Heinr. Matthes. 1880.

Werk des Tonmeisters unterzuordnen. Mit Recht würde sich ein Sturm der Entrüstung erheben, wenn er zur Förderung seiner poetischen Zwecke an der Melodie irgendwelche Änderungen vornehmen, hier Einzeitakte oder Taktgruppen weglassen, dort andere beliebig oft wiederholen wollte, nur um den Faden seines dichterischen Zwirnes noch recht lang weiterspinnen zu können.

Ein Maler, der auf den Gedanken käme, Gipsabgüsse oder andere Vervielfältigungen von Werken eines Bildhauers kunstvoll zu bemalen, dürfte sich ebensowenig unterfangen, hier an jenen Statuen oder Büsten zu schaben und wegzunehmen, dort Modellierton oder anderen Stoff an sie anzukitschen, mit der Ausrede etwa, er gewinne dadurch bessere Gelegenheit für Farbenwirkungen oder andere malerische Zwecke.

Abgesehen von der Impietät läge in beiden Fällen das künstlerisch Verwerfliche in dem Umstande, dass dort der Dichter ins Handwerk des Musikers, hier der Maler in dasjenige des Bildhauers plump hineinpfuschen und die Schöpfungen des einen und anderen verunstalten würde. Es ist nur ein Trost, dass beide sich solche geschmacklose Willkürlichkeiten nicht zu schulden kommen lassen, wenn sie überhaupt jemals ernstlich auf eine derartige Vergesellschaftung jener Kunstgattungen verfallen sind.

Eine andere Kunstverbindung ist dagegen von jeher bei allen Kulturvölkern auf breitester Grundlage betrieben worden und hat die herrlichsten Blüten zur Entwicklung gebracht: die Vertonung von Werken des Dichters. Aber wie bei der Verteilung der Erde so ist der Poet auch hier in seinem Verhältnis zum Musiker zu kurz gekommen. Von jeher haben sich die Tonsetzer den Dichtungen gegenüber einer höchst laxen, oft sehr eigenmächtigen Praxis befleissigt. Alle die im Grunde genommen mehr oder weniger geschmacklosen Willkürlichkeiten, die wir oben bei dem Dichter und Maler als denkbar aufstellten, wiewohl sie hier noch kaum ins Leben getreten sind, — alle diese unbefugten Eingriffe ins künstlerische Eigentum des anderen sind bei den Musikern den Dichtern gegenüber gewissermassen zu einem durchs Alter geheiligten, ehrwürdigen Gebrauch geworden. Das im einzelnen zu verfolgen und zu schildern wäre allein schon Gegenstand einer umfangreichen Studie. Da begegnen wir bald Textverstümmelungen, bald Einschüben und Einflickungen, die nicht selten auch wohl dem Grundgedanken des Gedichtes widersprechen, und vor allem den weltbekannten, mitunter ganz unerschöpflichen Wiederholungen von Worten, Wortgruppen oder Sätzen, die gesprochen vorgetragen unerträglich wirken würden, gesungen jedoch nur deshalb von uns geduldig hingenommen werden, weil wir mit der Zeit gegen diese Gepflogenheit einigermassen abgestumpft worden sind.

Doch das nur nebenbei. Weit mehr interessiert uns hier ein anderes

Missverhältnis zwischen Poesie und Tonkunst, nämlich die oft stiefmütterliche Behandlung der Sprache in der Vokalmusik. Alle die vielfachen Mängel auf diesem Gebiete sind eine wenn auch unbewusste Antastung des Dichterwerkes. Denn das Wort in reizvollem Fluss der Sprache, geordnet zu schönen, sinnvollen Gedanken, ist der Baustoff des Dichters. Auch wenn es sich mit dem Tone vermählt, muss es sinngemäss zur Wiedergabe kommen, darf nicht als bloss nebensächliches Tonsubstrat behandelt werden. Darüber herrscht ja auch wohl gar keine Meinungsverschiedenheit. Im Gegenteil! Die gute alte Regel, dass der Tonsetzer sich zuerst ein Gedicht, an dessen Komposition er heranzutreten gedenkt, laut vorzulesen habe, ward schon oft wiederholt. Sie hat aber offenbar, selbst wenn sie im Einzelfalle gewissenhaft beachtet worden ist, nur dürftige Früchte getragen. Zweifellos wird bei solchem Vorlesen vorwiegend Gewicht auf das Versmass gelegt, auf das sogenannte „Skandieren". In Wahrheit sind zahllose Deklamationsentgleisungen hierauf zurückzuführen, denn es ist etwas ganz Alltägliches, dass Tonsetzer die Singstimme skandierend singen lassen. Das haben selbst unsere grössten Liedmeister oft getan, und unser Ohr hat sich an diesen Gebrauch völlig gewöhnt. Und doch ist es im Grunde genommen eine ganz missbräuchliche Auffassung des dichterischen Sprachrhythmus. Dieser regelmässige Tonfall der Silben ist gewissermassen nur wie das Netz der Längen- und Breitengrade auf einer Landkarte. Es darf nicht zur aufdringlich wirkenden Hauptsache werden. Man würde ja einen Rezitator, der Dichtungen einer Zuhörerschar skandierend zum Besten geben wollte, sofort wegen dieser offenbaren Verhöhnung des Publikums mit Hurra aus dem Tempel jagen. Die Sprache, auch diejenige des Dichters, braucht eine Menge an und für sich unbetonter und nebensächlicher, aber syntaktisch doch unentbehrlicher Wörter. Die müssen notgedrungen dem Sprachrhythmus eingegliedert werden, und wenn sie sich, was ganz unvermeidlich ist, hier und da unmittelbar aneinanderreihen, dann fallen an und für sich unnatürliche, künstliche Akzente auf die einen oder anderen. Darin vor allem besteht gerade das Abgeschmackte und Störende einer skandierenden Rezitation, dass sie diese künstlichen Akzente als natürliche behandelt. Unser Sprachgefühl schützt uns ja schon von vornherein vor dieser missbräuchlichen Auffassung der Metrik. Kein halbwegs normaler Schüler liest ein Gedicht seiner Muttersprache skandierend. Ob wir Meister der Rezitation oder bloss Stümper in dieser Kunst sind, stets befleissigen wir uns einer Vortragsweise, die ich im Gegensatz zur skandierenden die rhapsodische nennen möchte. Ein Beispiel eines beliebigen bekannten Verses wird das klar machen:

„Das Wandern ist des Müllers Lust."

Es ist hier für unseren Zweck ganz gleich, ob wir das Versmass als jambisches oder trochäisches mit Auftakt betrachten. Das letztere ist das natürlichere. So erhalten wir nach bekannter Schreibweise das Schema:

Das | Wan - dern | ist des | Mül - lers | Lust.

Lesen wir den Vers **skandierend**, dann bilden die Worte „ist des" einen vollen Fuss, und „ist" erhält einen Akzent. Dieser ist aber kein natürlicher, sondern ein künstlicher, der seine Entstehung nur dem unvermeidlichen mechanischen Silbenfall verdankt. Bei naturgemässem, **rhapsodischem** Vortrag gleitet dagegen die Stimme leicht über jene zwei Wörtlein hinweg, die jedes Nachdruckes entbehren, und betont nur die eigentlichen Träger des Gedankens, nämlich vor allem „Wandern" und „Müllers", in schwächeren Masse auch „Lust". Fast jedes beliebige Gedicht zeigt uns in diesem oder jenem Verse ähnliche Verhältnisse, z. B.:

„Du bist wie eine Blume"

Hier haben wir drei Versakzente auf der 2., 4. und 6. Silbe, von denen aber nur einer, nämlich der letzte, ein natürlicher ist. Die beiden anderen sind künstlichen Ursprunges. Lesen wir den Vers skandierend, so betonen wir „bist" und die Vorsilben der beiden Wörter „eine Blume". Aber so trägt kein Rezitator das Gedicht vor. Er deklamiert rhapsodisch, lässt die Stimme leicht über die vier ersten Versworte hinweggleiten und hebt nur die Anfangssilbe des Wortes „Blume" hervor.

Mit der blossen Empfehlung, ein Gedicht vor der Inangriffnahme seiner Vertonung laut und aufmerksam zu lesen, ist also nicht viel gewonnen. Man muss vielmehr ausdrücklich vor skandierendem Lesen warnen und rhapsodisches verlangen. Nur so wird es gelingen zu vermeiden, dass die künstlichen rhythmischen Akzente einer Dichtung musikalisch als natürliche behandelt werden. Damit ist dann eine erste Gelegenheit zu ständigen Deklamationsentgleisungen beseitigt.

Musikalische Akzente der Singstimme

Wir müssen uns nun zunächst darüber klar werden, in welcher Weise musikalische Akzente bei der Singstimme zustande kommen. Sie sind von zweierlei Art: rhythmische und melodische.

Dass die **rhythmischen Musikakzente** auf die sogenannten **guten Taktteile** fallen, weiss jedermann. Weit weniger aber scheint bekannt zu sein, dass es unter gewissen Umständen auch **auf schlechten Taktteilen** rhythmische Akzente gibt, deren Nichtbeachtung möglicherweise zu Deklamationsverstössen führt, die ein feines Ohr unangenehm berühren. Wird nämlich die Note des schlechten Taktteiles in eine entsprechende

Zahl von Noten geringeren Wertes zerlegt, so bildet diese neu entstandene Tongruppe gewissermassen einen Untertakt innerhalb des Taktes, und ihre zwei, drei oder vier Einzelnoten haben verschiedenen rhythmischen Rangwert je nach ihrer Stellung und sind demgemäss als gute und schlechte Untertaktteile zu behandeln.[1])

Hiergegen wird unglaublich oft gefehlt. Ich will einen ganz typischen Fall der Art an einem Beispiel von einfachstem Bau erläutern. Angenommen, es sei der Vers:

„Wiesen im Tale mit Quellen am Hügel“

im 2/4 Takt komponiert und zwar nach dem Schema:



Das sieht nun scheinbar ganz fehlerfrei aus, und unsere besten Meister des Liedes haben sich ganz unbedenklich einer solchen Satzweise bedient. Der schlechte Taktteil ist in je zwei Achtel zerlegt, und beide fallen auf kurze, unbetonte Silben. Was will man also mehr? Nun, jede Gruppe von jenen zwei Achteln ist gewissermassen ein Untertakt innerhalb des Taktes, und man muss bei ihr das erste als guten, das zweite als schlechten Untertaktteil unterscheiden. Erwägt man ausserdem, dass unbetonte einsilbige Wörtchen oder Wortanfänge immer noch einen gewissen rhythmischen Vorrang vor unbetonten Endsilben anderer Wörter haben, so wird klar, dass oben in jeder von den drei Achtelgruppen ein Missverhältnis in bezug auf die Betonung obwaltet, da stets die betreffenden Endsilben stärker akzentuiert erscheinen als die Wörter „im“, „mit“ und „am“. Dadurch entstehen auch nebenbei ganz unnatürliche Silbenverkoppelungen, und wenn jener Vers in etwas lebhaftem Zeitmass gesungen wird, glaubt das Ohr kein Deutsch mehr zu hören, sondern ein unverständliches Kauderwelsch, nämlich:

„Wie sennim ta lemmit quel lennam hügel.“[2])

Bemerkenswert ist an dem obigen Beispiele, dass der letzte Takt gar nicht fehlerhaft klingt, wiewohl hier die tonlose Endsilbe „gel“ auf das volle zweite Taktviertel fällt. Da es jedoch ungeteilt blieb, wirkt es durchaus als schlechter Taktteil. Ich werde im folgenden alle solche durch Noten-

[1]) Es liegt auf der Hand, dass eine solche Zerlegung auch bei Noten der guten Taktteile stattfinden kann. Da sie aber hier selten zu Deklamationsfehlern führt, brauchen wir diesen Fall nicht besonders ins Auge zu fassen.

[2]) Schumanns Lied „Die Rose, die Lilie“, op. 48 No. 3 wimmelt von solchen Akzenten auf schlechten Taktteilen. Da wir es hier nur mit dem Schaffen des Tonsetzers zu tun haben, berührt uns der Einwurf auch gar nicht, dass ein guter Sänger in der Lage sei, durch sorgsamen Vortrag den Fehler weniger fühlbar zu machen.

zerlegung entstehenden neuen Akzente als **sekundäre rhythmische Akzente** bezeichnen und sie von den **primären** unterscheiden, die auf guten Taktteilen liegen. Nur ganz beiläufig will ich noch bemerken, dass bei unserem Vers für den Tonsetzer jede Gefahr zu fehlerhaften sekundären Akzenten fortfällt, wenn er dreiteiligen Rhythmus zugrunde legt, etwa nach dem Schema:



Das wird selbst im schnellsten Tempo gesungen, immer noch als verständliches Deutsch erklingen, da unnatürliche Silbenverkoppelungen hier nicht Platz greifen.

Eine ganz andere, aber nicht minder wichtige Art musikalischer Akzente der Singstimme sind die **melodischen**. Man hat unter diesen die mehr oder weniger hohen, mehr oder weniger lebhaft ins Ohr fallenden Gipfel der melodischen Linienführung zu verstehen. Sie können mit den rhythmischen Akzenten zusammenfallen, was in der Regel wohl das Geratenste ist, brauchen es aber nicht notwendigerweise. Da ihre Stellung im Takt bei **instrumentalen Sätzen eine völlig freie und ungebundene** ist, so hat sich ein solcher Gebrauch ganz von selbst auch in die Gesangsmusik eingeschlichen und hier festgesetzt. Man hat eben nicht beachtet, dass das Textwort und der poetische Gedanke einer absoluten melodischen Bewegungsfreiheit der Vokalstimme notwendigerweise hinderlich im Wege stehen. Daher das häufige Auseinanderfallen hier der poetischen Gipfelpunkte im Text, dort der musikalischen in der Melodie. Man sagt von vielen Liedmelodieen, sie seien aus dem Text herausgehoren worden. Das mag in manchen Fällen Wahrheit sein. Noch öfter ist es aber nur schöne Phrase. Man glaubt ihnen bei eingehender Prüfung anzumerken, dass sie vielleicht ursprünglich instrumental gedacht waren und dann dem Text angepasst worden sind. Die Lage der melodischen Akzente, die überaus oft gar nicht mit den logischen des Textes zusammenfallen, deutet darauf hin, — es sei denn, dass man überhaupt bei den betreffenden Tonsetzern einen Mangel an Gefühl für Inkongruenz von Wort und Ton im gegebenen Falle annehmen will. Zwei Wirkungen kann die fehlerhafte Lage der melodischen Akzente bei einer Singmelodie zeigen, je nachdem die Tonphrase sich an einem mehrsilbigen Wort oder innerhalb eines Satzes abwickelt. Im ersteren Falle haben wir dann den melodischen Nachdruck auf einer Silbe, im zweiten auf einem Wort, denen er nicht gebührt. Will man ein klares Bild von dem Walten richtiger oder falscher melodischer Linienführung bei Wort und Satz gewinnen, fehlerfreie Rhythmik vorausgesetzt, — so braucht man nur ein und dasselbe längere

Wort bzw. ein und denselben Satz melodisch verschieden, aber rhythmisch gleich zu vertonen.

Versuchen wir es mit dem Wort „zuversichtlich“ und zwar mit möglichst geringer Änderung der melodischen Phrase:





Von diesen sechs Beispielen sind zunächst die drei ersten aus denselben Noten gebildet, — aber nur A macht eine völlig befriedigende Wirkung, die sich später bei D wiederholt. Bei B und C ruht der melodische Nachdruck auf Silben, wo er nicht hingehört, so dass man fast den Eindruck bekommt, als sei hier die erste Wortsilbe das Adverbium „zu“. Man verliert dabei ganz die Ableitung des Wortes von „Zuversicht“ aus dem Ohr. Bei E und F wiederholt sich das. Bemerkenswert ist dabei, dass E nur durch eine ganz geringe Änderung aus dem trefflich wirkenden D entstanden ist, und doch als ganz verfehlt bezeichnet werden muss. Es scheint, dass nur diejenigen melodischen Gestaltungen unseres Wortes befriedigend erscheinen, in denen das Wort „Zuversicht“ deutlich zu erkennen ist. Das ist eben nur bei A und D der Fall, wo die erste Silbe den höchsten Ton, die zweite und dritte ein und denselben tieferen hat. Auf die Endsilbe „lich“ scheint es hier weniger anzukommen, denn es würde z. B. auch:



nicht gerade schlecht klingen. Immerhin bewirkt der neue Ton, welcher der Endsilbe zugeteilt ist, ein etwas aufdringliches Hervortreten derselben, was bei A und D nicht der Fall ist. Die Wendung H ist nach meinem Gefühl besser, weil die Note der Endsilbe sich innerhalb des bisherigen Tonumfanges hält. Bei I dagegen gibt der hohe Endton der Schlussilbe wieder einen unnatürlichen Nachdruck. Trotz alledem sind die drei Beispiele G, H und I innerhalb einer Satzmelodie gut verwendbar, wenn das a′, e″ und g″ der Silbe „lich“ gewissermassen wie ein Leitton bestimmend auf die Weiterspinnung des melodischen Gedankens einwirkt. Es müsste also z. B. in dem Vers „Zuversichtlich hoffe ich“ bei Verwendung des Beispieles I auf die Silbe „hof“ das hohe a″ gelegt werden usw.

Die Beispiele B, C, E, F, bei denen der fehlerhafte melodische Nachdruck nicht auf der Endsilbe, sondern auf einer der mittleren Wortsilben ruht, können durch Einreihung in eine zusammenhängende Versmelodie nicht erträglich gemacht werden. Dadurch unterscheiden sie sich wesentlich von den Wendungen bei G, H und I.

Behandeln wir in gleicher Weise ein zusammengesetztes Wort, etwa „Nachtigallenchor“:



Hier erscheint A als die beste Wendung, weil die Melodieführung am deutlichsten erkennen lässt, dass es sich um nur ein Wort, allerdings um ein zusammengesetztes, handelt. B lässt diesen Eindruck vermissen. Man könnte, wenn man das singen hört, glauben, der Text laute: „Nachtigallen! Chor!“ In C ist zwar die Worteinheit gewahrt, aber die Betonung eine schlechte, da der Nachdruck auf „gallen“ ruht. D ist in dieser Hinsicht noch schlechter, — und bei E glaubt man zu hören: „Nachti! Gallenchor!“ F endlich ist auch nicht besonders mustergültig wegen des Missverhältnisses zwischen den Tonhöhen der ersten und vierten Silbe. Während jene, die Haupt- und Stammsilbe des Wortes, zu wenig hervortritt, macht sich das „len“ zu aufdringlich bemerkbar.[1])

Noch viel ausschlaggebender für richtige Deklamation erweist sich die melodische Linienführung bei der Vertonung von ganzen Sätzen.

Nehmen wir als Lehrbeispiel etwa den Vers:

„Über allen Gipfeln ist Ruh.“



[1]) Geben wir unter Veränderung der Taktart der Silbengruppe „gallen“ in F dieselbe Länge, welche die Gruppe „Nachti“ hat, so erhalten wir zu der melodischen Inkorrektheit noch eine rhythmische bezw. prosodische. So findet sich das Wort in einem bekannten Liede von R. Schumann, op. 48 No. 2.

Die drei Notenbeispiele, rhythmisch durchaus übereinstimmend, zeigen infolge wechselnder Lage der melodischen Akzente eine ganz verschiedene Wirkung. Nur A ist als fehlerfrei zu bezeichnen; bei B erscheint ein unberechtigter Nachdruck auf „allen", bei C gar ein ebensolcher auf „Über".

Solche Beispiele geben uns einen überzeugenden Beweis für die Tatsache, dass nicht der Rhythmus allein ausschlaggebend für die richtige Deklamation eines Versgedankens ist. Die Melodik kommt dabei fast ebenso stark in Betracht. Übrigens bietet der hier gewählte Vers wegen seiner Kürze nur wenige voneinander abweichende melodische Betonungsmöglichkeiten. Würde man einen längeren zugrunde legen und analog behandeln, so erhielte man entsprechend mannigfaltigere Ergebnisse. Doch die vorliegenden genügen.

Dagegen möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass wir in einer von richtiger Rhythmik unterstützten Melodik ein treffliches Mittel haben, gewisse dem Wortlaut nach übereinstimmende, dem Sinne nach sich jedoch nicht ganz deckende Ausdrücke sofort zu unterscheiden, auch wenn sie aus jeglichem Zusammenhang gerissen vorliegen. Ein Blick genügt z. B. um

A.



zu unter-scheiden von



B.



von



C.



von



usw.

Wird die sinngemässe Rhythmik nicht mehr durch eine ebenso sinngemässe Melodik unterstützt, so büsst die musikalische Wortcharakteristik sofort fast ihre ganze Schärfe ein. Das wird uns unverzüglich klar, wenn wir in den obigen drei Doppelbeispielen unter Festhalten der Rhythmik die Akzente der Melodik umkehren. Wir erhalten alsdann:

A1.



und



B1.



und



C_1.



und



Während bei A, B und C kein Zweifel über die richtige Auffassung des Ausdruckes herrschen kann, lässt bei A_1, B_1 und C_1 die Unsicherheit und Farblosigkeit der musikalischen Charakteristik nichts zu wünschen übrig. Fast wäre man hiernach versucht, in solchen Fällen der Melodik eine grössere Bedeutung für richtige musikalische Deklamation zuzuerkennen als der Rhythmik.

Ich glaube, das Obige war nötig, damit wir einen festen Boden für das Weitere gewinnen. So können wir denn nun dazu übergehen, unsere Wanderung in das dichte Gestrüpp eines noch lange nicht genugsam erforschten Gebietes anzutreten. Damit sie aber ein positives Ergebnis liefere, wollen wir Richtpfade schlagen in Gestalt einer Anzahl wegweisender Regeln und diese mit Beispielen belegen, die ich vorzugsweise den Werken unserer besten Meister entnehme. Wenn hier schon am grünen Holze vielfach nach allen Richtungen gefehlt wird, so kann man sich vorstellen, was erst am dürren möglich gewesen ist. Damit wird aber auch am besten die Unzulänglichkeit der theoretischen Durchbildung der Lehre von der musikalischen Deklamation gekennzeichnet. Ich bekenne mich auf diesem Gebiete offen zu einem gewissen Purismus. Die Musik hat in Rhythmik und Melodik hinlängliche Mittel, um der Sprache vollauf gerecht werden und tadelfrei deklamieren zu können. Möge sie diese auch demgemäss benutzen. Fängt man erst an, auch in Zukunft Nachsicht gegenüber alt eingerissenen Gepflogenheiten und neu erstandenen Sonderbarkeiten in der musikalischen Sprachbehandlung zu predigen, so verwischt sich sofort die Grenze, bis zu der jene Nachsicht gehen soll, und wir stehen auf dem alten Fleck. Spricht man aber von Zugeständnissen, die der Dichter dem Tonsetzer einräumen müsse, so erwidere ich, dass sie ohnehin in reichem Masse vorhanden sind, aber nicht bis zur Billigung der Sprachwidrigkeit gehen dürfen. Wenn wir uns beim Gesang im allgemeinen eines langsameren Tempos bedienen als beim natürlichen Sprechen und dadurch Wörter und Silben dehnen und breiter gestalten, überhaupt Sätze und Gedanken in das rhythmische Taktgefüge einordnen, so sind das doch ohne Zweifel Einräumungen und Zugeständnisse genug.

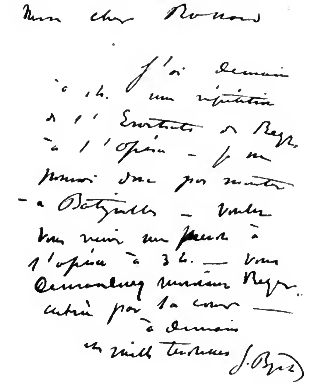
Dem Musiker stehen gegenüber einer Dichtung alle die Freiheiten zu gebote, die einem guten Rezitator erlaubt sind, — aber wohlgemerkt noch in einem viel breiteren Umfange als diesem. Das muss genügen und das kann auch genügen.

Fortsetzung folgt



GEORGES BIZET

IV. 19



Mon cher Rouart

J'ai demain à 1 h. une répétition de l'Erostrate de Reyer à l'Opéra — je ne pourrai donc pas monter aux Batignolles — Voulez vous venir me prendre à l'opéra à 3 h. — Vous demanderez monsieur Reyer. entrée par la cour — à demain et mille tendresses G. Bizet

EIN BRIEF VON GEORGES BIZET

ANDANTE

DIE MUSIK IN DER SCHWEIZ

von E. Jaques-Dalcroze-Genf

H. Lindloff

Wer sich je mit Musik und mit der Geschichte ihrer Entwicklung beschäftigt hat, musste auf das unaufhörliche Auftauchen und Wiederverschwinden von Werken aufmerksam werden, und der Einfluss individuellen Genies auf die Masse, die plötzlich oder langsamer sich geltend machende Einwirkung der Kunst fremder Völker, der Wechsel der Formen, die stete Umbildung alles Überlieferten können ihm nicht entgangen sein.

Nichtsdestoweniger ist die Mehrheit von der Idee besessen, dass es von Haus aus künstlerische und unkünstlerische Völker gibt; dass die eine Nation nur deshalb zu hoher Kunstblüte gelangt ist, weil sie hierfür ursprüngliche Begabung besass, während ein anderes Volk von der Natur dazu verurteilt ist, es in der Kunst zu nichts zu bringen. Man hält es für wissenschaftlich erwiesen, dass die Kunst aller Länder dem Heimatsboden entsprosst ist; dass — so wie der Engländer gewöhnlich rothaarig, der Ungar schwarz, der Deutsche blond, der Neger kraushaarig und der Pariser . . . kahlköpfig ist — die Kunstformen natürliche Ergebnisse der Bodengestaltung, der Höhenlage, des Klimas sind. Ganz allgemein gilt es als ausgemacht, dass in musikalischer Beziehung der Deutsche Kontrapunktist, der Italiener Melodiker, der Franzose Harmoniker, der Ungar Synkopist und der Engländer . . . Nihilist sei und dass deshalb ein Deutscher dem Kontrapunkt, ein Franzose der Harmonie, ein Engländer dem Nichts, ein Italiener der Melodie und ein Ungar der Synkope unmöglich entrinnen könne. Und doch ist leicht nachzuweisen, dass allüberall die formelle Vollkommenheit und die stilistische Eigenart der musikalischen Literatur erst nach vergleichenden Studien fremder Stilarten, nach Entlehnungen und Nachahmungen erreicht worden sind. Niemand leugnet dies für die bildenden Künste. Hier ist es allgemein bekannt, dass der Stil gewisser Länder von massgebendstem Einfluss auf die benachbarten Nationen gewesen und dass allenthalben der herrschende Stil nichts anderes ist als ein geläutertes Gemisch von Überlieferungen, fremden und früheren

Stilgattungen. Weder der zeitgenössische Schriftsteller, noch der Maler unserer Tage glauben ihre patriotischen Pflichten zu verletzen, wenn sie sich anderer Ausdrucksweisen bedienen, als sie bei ihnen zu Hause hergebracht sind. Spaniens italienisierende Malerei hat sich unter dem Einfluss der holländischen Schule umgewandelt; der Geschmack der Römer hat seine Bildung von den unterjochten Griechen erhalten, die auf geistigem und ästhetischem Gebiete die Meister ihrer Herren wurden, die, ihrerseits, später wieder die Lehrer ihrer barbarischen Besieger geworden sind. Heute sehen wir eine ganze deutsche Malerschule die Bahnen des Schweizers Böcklin wandeln, der die deutsche Märchenwelt neu belebt hat. Mehr als ein französischer Maler „whistierisiert" heute, was vielleicht minder lächerlich ist, als es scheinen mag. Das deutsche Theater modelt sich nach Anregungen, die vom Pariser Antoine ausgehen; der deutsche Roman vermännlicht sich durch Anwendung Maupassant'scher und Flaubert'scher Mittel, während in Frankreich der Roman russischen und das Theater skandinavischen Einflüssen unterworfen ist. Die Kunstgeschichte wimmelt von derartigen Beispielen der Erziehung und Geschmacksbildung ganzer Völker durch das Studium und die Nachahmung fremder Werke.

Nur in der Musik besteht an vielen Orten die Tendenz, die Kunst national zu erhalten und die grundsätzliche Abneigung, den heimischen Stil den erfrischenden Strömungen fremder Einflüsse auszusetzen. Nur in zwei Ländern Europas macht sich derzeit die Einwirkung genialer fremder Individuen geltend: Berlioz' in Russland, Wagners in Frankreich. Die Deutschen aber sind weit entfernt davon, die französische Musik, deren jüngste Fortschritte sie nicht verfolgt haben, zum Zwecke der Förderung ihrer eigenen Kunst zu studieren; für sie ist und bleibt alles jenseits des Rheins Komponierte „Salonmusik". Und die Italiener sparen keine Anstrengung, die ihnen von Bellini, Rossini und Verdi (der ersten Epoche) hinterlassenen Melodieen lebendig zu erhalten, so wie die Franzosen bis 1870 keinen höheren Ehrgeiz besassen, als Auber und Adam „fortzusetzen".

Zweifellos besitzt jede Nation einen eigenen, von dem anderer Völker verschiedenen Charakter, der sich allen ihren Leistungen — also auch den künstlerischen — aufprägt. Aber es ist geradezu widersinnig, anzunehmen, dass künstlerische oder andere Leistungen ausschliesslich nur aus dem von gegebenen natürlichen Verhältnissen abhängigen Temperament entspringen können. Es gibt kein vollständig enterbtes Volk. Jedes besitzt die Keime einer Anzahl allgemeiner Fähigkeiten, die zuzeiten sich entwickeln, zu anderen vorübergehend verkümmern werden, je nach vorhandener Arbeitswilligkeit, Ausdauer und Geschmack. Ein arbeitscheues Volk kann durch lange Zeit unfähig bleiben, die in ihm schlummernden künstlerischen Anlagen zur Reife zu bringen — plötzlich, unter der An-

regung weniger Einzelner beginnt eine Periode raschesten Aufblühens. Ein anderes Volk, das einem hervorragenden Genie oder langen zielbewussten Anstrengungen die höchste künstlerische Entwicklung verdankt, hält plötzlich inne, oder beginnt sogar zurückzuschreiten. Die beständige Ausübung einer Kunst, ursprünglich von einzelnen hervorragenden Geistern der Masse aufgedrängt, kann diese Kunst derart verbreiten, dass die Anlage hierzu als angeborene Naturgabe dieses Volkes erscheint, während eine so mächtige Anregung seitens führender Genies auch jedes andere Volk ähnlicher Kulturstufe dazu gebracht hätte, sich der in ihm schlummernden Kräfte bewusst zu werden. So ist es gewiss ungerecht, zu behaupten, dass Engländer und Amerikaner nie Musiker sein werden, weil sie es während der letzten Generationen nicht waren und auch augenblicklich keinen allzu hohen musikalischen Rang einnehmen. Käme ein Beethoven oder Wagner morgen in London zur Welt oder liesse sich dort nieder, wer weiss, ob nicht bis Ende des Jahrhunderts sich der musikalische Geschmack der Engländer läutern und ein ganz eigenartiger schöpferischer Genius die Welt in Erstaunen versetzen würde. Man bedenke: dasselbe Italien, das man für hauptsächlich musikalisch erklärt, besass einstmals einen hauptsächlich kaufmännischen und industriellen Charakter. Man müsste demnach annehmen, dass es eine Naturgabe verloren oder für eine andere eingetauscht habe. Dank der Erziehung durch die im 16. Jahrhundert ausgewanderten flamändischen Musiker war die italienische Tonkunst durch lange Zeit hauptsächlich kontrapunktisch und polyphon, während sie nunmehr seit einem Jahrhundert für hauptsächlich melodisch gilt. Das kontrapunktische Deutschland erhielt durch Luther Sinn für das Lied und die grosse Nation Bachs und Beethovens hat das Vermächtnis treu bewahrt und hat beides — Melodik und Polyphonie — zu hoher Blüte getrieben; verstände sie sich dazu, die Meisterwerke französischer Kunst zu studieren, sie würde sich zweifellos auch die Harmonie assimilieren.

Jedes Volk, auch das scheinbar am wenigsten für Musik begabte, kann es dazu bringen, auf dem Gebiete der Tonkunst eine Rolle zu spielen, wenn es sich durch eine Gruppe hervorragend Begabter zu ausdauernden Anstrengungen veranlassen lässt.

Dieses haben vor mehreren Jahren eine Anzahl junger schweizer Musiker vor Augen gehabt. Von glühendster Kunstbegeisterung und Vaterlandsliebe erfüllt, schmerzte es sie tief, ihre Heimat von fremder Musik überschwemmt zu sehen, ohne dass die auswärtige Kunst assimiliert wurde und zur Entstehung einer heimischen den Anstoss gab. „Wir besitzen“ — sagten sie — „eine nationale Literatur, eine höchst eigenartige ‚alpine‘ Malerschule; in der Architektur macht sich eine Bewegung geltend, den alten schweizer Stil durch Anpassung an moderne Bedürfnisse wieder er-

2*

stehen zu lassen ... Wäre es nicht angezeigt, auch im Bereiche der Tonkunst den Versuch zu wagen, eine schweizerische Schule zu gründen, deren Mitglieder die Schönheiten ihres Landes in einer ihnen eigenen Weise unter Anwendung melodischer und harmonischer Ausdrucksmittel besängen, die der Eigenart ihrer Heimat entsprechen?" Von dieser Möglichkeit entzückt verbreiteten die jungen schweizer Musiker ihre Idee durch Vorträge und Artikel in Zeitungen und Zeitschriften.

Aber das Publikum erwiderte: „Die Schweiz besass in der Vergangenheit eine Literatur, eine bildende Kunst, es ist demnach ganz in der Ordnung und nicht verwunderlich, dass wir in der Gegenwart Schriftsteller- und Malerschulen haben; sie haben ganz einfach den Zeitenlauf überdauert. Die Musik hingegen hatte in der Schweiz nie ihre Wiege; sie ist nicht hier geboren, konnte sich also auch nicht hier entwickeln, wir haben sie höchstens seit einem Jahrhundert als Kostkind in Pflege genommen — sie ist aber nicht von unserem Fleisch und Blut und kann uns daher kein tieferes Interesse abgewinnen."

Da machten sich die jungen Musiker daran, die Vergangenheit zu durchstöbern, und entdeckten mit Wonne — denn was stimmt uns freudiger als die Irrtümer unserer Gegner? — dass das Publikum unrecht hatte. Die Musik hatte einst in der Schweiz eine Blüteperiode gehabt. Forschungen in mehreren alten Klosterarchiven erwiesen das Dasein einer originalen Musikliteratur, und eine ganze Reihe heute vollkommen verschollener, aber ihrerzeit am Sternenhimmel der Kunst helleuchtender Namen schweizerischer Komponisten tauchte aus dem Dämmer der Bibliotheken auf.

Das Kloster St. Gallen war in frühesten Zeiten, bereits im 11. bis zum 13. Jahrhundert, in musikalischer Beziehung berühmt und besitzt Schätze, von denen vor dem Genfer Georges Becker (dessen „Histoire de la Musique en Suisse" wir wertvolle Aufschlüsse verdanken) niemand etwas ahnte. Bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts wurde in Einsiedeln auf der Orgel gespielt und die dortigen Mönche komponierten ihre Kirchengesänge mit Begleitung dieses Instruments. Wie der Chronist meldet, waren sie hieran so gewöhnt, dass, als der Abt Johann von Schwanden 1314 den Gebrauch der Orgel untersagte, und sie gezwungen waren, ohne Begleitung zu singen, sie hierüber „in Traurigkeit verfielen". In Engelberg, in Muri, in Reichenau enthalten die Bibliotheken grosse Mengen Gesangshandschriften.

Aber erst vom 15. Jahrhundert an, in dem Singschulen in Basel, Zürich, Solothurn und Chur gegründet wurden, nimmt die Musik einen bedeutenderen Platz im öffentlichen Leben der Schweiz ein. Sie diente hauptsächlich zur Verherrlichung der zahlreichen kirchlichen Feste und spielt bei den Empfängen von Herrschern, Gesandten, Bischöfen und selbst

Päpsten eine grosse Rolle. Einer der grössten Musiker des 16. Jahrhunderts war ein Schweizer, Ludwig Senfl (auch Senflinus genannt) aus Basel. Mit Benedikt von Appenzell gehört er zu den bedeutendsten Männern der Schweiz. Zu den besten Kontrapunktisten jener Zeit gehören Vannius und Glarean.

Später hat die Reformation in der romanischen Schweiz eine eigenartige musikalische Bewegung geschaffen. Die Psalmen von Guillaume Franc, von Gondimel, von Bourgois (Vater und Sohn), von Davantes werden noch heute in Genf gesungen. Calvin war erklärter Musikliebhaber und bemühte sich, ihre Pflege in Genf zu fördern. Ebenso hat sich in der deutschen Schweiz die musikalische Produktion unter dem Einfluss der Geistlichkeit eines bedeutenden Aufschwungs zu erfreuen gehabt.

Hierzu kommt, dass die zahlreichen Kriege, während sie die schweizer Kantone verheerten, Anlass zur Entstehung einer Unzahl satirischer, polemischer und Kampflieder gaben; dass im 18. Jahrhundert die Musikschulen sich höher entwickelten; dass der Chorgesang derart — selbst in den kleinsten Dörfern — Volkssitte wurde, dass der musikalische Schriftsteller Serechard 1742 von einer schweizer Reise schreiben konnte:

„In dem ganz kleinen Dörfchen Zutz (Ober-Engadin) habe ich den allereigenartigsten Kirchengesang von der Welt gefunden. Ein dortiger Schulmeister hat eine ganz besondere Art zu singen eingeführt. Die Sänger sind in sieben Chöre eingeteilt, von denen jeder nur einige Worte zu singen hat. Einer beginnt, dann nimmt der nächste mit grosser Lebhaftigkeit den Gesang auf, während der erste stillschweigt und so geht es der Reihe nach, wobei sie in höchst eigentümlicher Weise variieren."

Dies erinnert beinahe an den berühmten Privatchor des Zaren, dessen Mitglieder nur für je einen einzigen Ton — den schönsten der betreffenden Stimme — engagiert sind.

Bedenkt man noch, dass volkstümliche Aufführungen mit Gesang und Tanz im 18. Jahrhundert geradezu zu den Landessitten gehörten und Meisterwerke ans Tageslicht förderten, so kann es nicht wunder nehmen, dass unsere jungen schweizer Musiker über ihre archäologischen Funde stolz waren; sie ermangelten auch nicht, mit ihrer frischerworbenen Gelehrtheit die Zeitungen zu füllen, um ihre Gegner zu vernichten, und glaubten den Sieg schon errungen zu haben — aber das grosse Publikum war noch nicht reif zur Einsicht, dass die Musik in der Schweiz der Ermutigung würdig sei. Es antwortete auf das Drängen der jugendlichen Schwärmer: „Ta - ta - ta - ta . . . Man schafft keine Heimatskunst im Handumdrehen, weil in Klöstern einige vergilbte Pergamente herumrollen. Ein wirklich musikalisches Land besitzt ein selbstgeschaffenes Volkslied. Das müsst ihr aufstöbern, dann gehen wir in euer Lager über." Was blieb den jungen Musikern übrig, als sich neuerdings ans Werk zu machen.

Und siehe da: sie „stöherten" wirklich das Volkslied auf. Namentlich — fast ausschliesslich — in der deutschen Schweiz.

Unsere Altvordern waren derhe Berghewohner, gewohnter, die Hellebarde zur Verteidigung ihrer Rechte zu handhahen als Pinsel und Meissel zur Ausschmückung ihres Heims. Ihr Andenken ist durch Waffentaten gewährleistet. Ihr Ruhm hestand darin, ihr Vaterland zu lieben und zu schützen; sie enthehrten ohne Zweifel der Musse, um es durch epische Gedichte zu verherrlichen. Durch den heständigen Umgang mit den Bauern hliehen anch die Bürger der Städte lange im ländlichen Ideenkreise befangen, gewissermassen etwas einfältig, das Nützliche dem Angenehmen, das Dauerhafte dem Schönen vorziehend. Aher, wenn auch den Schweizern die Zeit gefehlt hat, sich der Poesie und den hildenden Künsten zu widmen, und wenn die Späteren sich häufig damit hegnügt hahen, die dem Auslande entstammenden Überlieferungen nur wenig zu ändern — wohei diese Überlieferungen nach und nach, sich immer weiter verändernd, zuletzt doch einen anderen, eigenartigen Charakter erhalten mussten — so hahen doch nnsere Hirten unter allen Umständen und zu allen Epochen Zeit zum Singen gehaht und mit ihren Stimmen die rauhen Strophen angestimmt, mit denen der Mensch ganz instinktiv von jeher seine Tagesarheit, wie seine Erholungen hegleitet nnd, ohne irgendwelche Wirkung zu heabsichtigen, singt . . . um zu singen.

Keinem Menschen fällt es ein, das Dasein einer nationalen ungarischen Kunst in Zweifel zu stellen. Wenn wir ganz von ferne ein Zigeuner-Orchester hören, so rufen wir: „Ah! Das ist ungarische Musik." Und doch sind die von den Zigeunern gespielten Weisen sehr oft nicht ungarischen Ursprungs. Die Art sie vorzuführen, zu verzieren, den Rhythmus und die Harmonie nach autochtonen Mustern zu verändern, genügte, den ursprünglichen Charakter des Musikstückes zu verwischen und ihm den nationalen Stempel aufzudrücken. Nnn, nnsere Natnrmusiker, nnsere Jodler von Appenzell und anderen Orten, machen es wie die Zigeuner: hört man sie, sagt man: „Das sind Alpenklänge!" Analysiert man aher das Gesungene, so erkennt man, dass nur wenige von den Liedern eigentlich schweizerisch und originell sind; dass es nur die von den Ahnen ererhte Art der Wiedergahe durch unsere hraven Bergbewohner ist, die die fremden musikalischen Ideen nationalisiert hat. Ein und dasselhe Thema von einem Zigeuner nnd von einem Alpenhirten gesungen — welch himmelweiter Unterschied! Kaum ist es wiederzuerkennen, so hat das Rassenelement, der Einfluss des Milieus die Form geändert, in der sich die musikalische Idee offenhart. Wie könnte die Kunst allenthalhen die gleiche sein, wo, je nach der Örtlichkeit, die ästethischen Ideale wie die Natnrlaute und Anhlicke so grundverschieden sind?

Nicht immer haben unsere Hirten fremde Melodieen gesungen; sie besitzen einige ungeschlachte und rauhe, die sie erfunden haben, ehe die Engländer sie auf ihren Berghöhen aufsuchten, ehe sie selbst in die Stadt hinuntergingen, um gegen Entree von 50 Centimes zu singen, ehe sie von den Komitees internationaler Weltausstellungen angeworben wurden. Sie sind es, die jene eigentümlichen Themen geschaffen haben, deren kennzeichnendes Merkmal der rhythmische Wechsel tiefer und hoher Töne — der Anruf entfernt weidender Herden — und eine Folge harmonischer Intervalle sind, die sie den natürlichen Tönen ihrer primitiven Blasinstrumente abgelauscht haben. Diese beiden verschiedenen Elemente haben zur Bildung höchst einfacher Melodieen gedient, die im allgemeinen langsames Tempo besitzen, wobei indessen gewisse Intervalle — wie die grosse Sext — schnelle Wiederholungen erfahren, was den Themen grosse Originalität verleiht. Fast alle unsere volkstümlichen Themen können auf dem Alphorn gespielt werden, dem sie ursprünglich ihre Entstehung verdankt haben. Diese Eigentümlichkeit muss tief eingewurzelt sein, denn man trifft sie bei einer grossen Anzahl von Chören, die von Schweizern zu den verschiedensten Zeiten komponiert worden sind. Es gibt demnach einen Typus der schweizerischen Nationalmusik, der sich in aller Chormusik erhalten hat.

Um sich zu überzeugen, dass die Schweizer Musik ihre eigentümlichen, ganz originellen Grundelemente besitzt, genügt es, im Kanton Appenzell an einem jener Festsonntage umherzustreifen, an dem die alten Sitten wieder aufleben. An solchen Tagen singt und tanzt das ganze Land. Der vortreffliche Genfer Schriftsteller Vallette hat vor einigen Jahren in der Zeitung „La Suisse“ eine derartige Volksbelustigung gar anmutig beschrieben:

„In der niedrigen Wirtsstube, bei qualmender Lampe, in den engen Zwischenräumen, die die von Trinkern besetzten Tische freilassen, finden die Paare, dank ihrer besonderen Geschicklichkeit, die Möglichkeit zu tanzen. Sie tanzen alte Reigen von bewunderungswürdigem Rhythmus und Präzision, vornehm und fein bei aller anscheinenden Einfachheit, und nichts ähnelt den tollen Turnübungen, welche in unseren Salons den Tanz ersetzen, weniger, als jene harmonischen, geregelten Bewegungen. Sie tanzen, würdig und vornehm, jeder mit der Seinigen, die er während des ganzen Abends nicht gegen eine andere vertauscht; ist der Walzer zu Ende, dann setzen sie sich zu ihren grossen Gläsern, die Männer auf die eine, die Frauen auf die andere Seite, um den nächsten Tanz jodeind zu erwarten. Einer von ihnen singt, die anderen begleiten.

„Die Frauen sind schön und fein in ihren Festtagskleidern, die schwarzen Haare regelrecht gescheitelt, mit zarten, von der vornehmen Stickarbeit geschmeidig gemachten Händen und ihrem sanften, sorglosen und keinerlei Neugier verratenden Blick. Die Burschen sind untersetzt, stämmig und stark, in den Ohren goldene Ringe, die blossen Arme von der Julisonne braun gebrannt, jeder mit seinem kleinen Berghund, der unter dem Tische das Ende des Tanzes abwartet, und seiner gebogenen Pfeife, welche das Gehege der Zähne nie verlässt.

„Drei Musikanten genügen für all die Tanzenden, ein Violinist, ein Bassgeiger und ein Greis, dessen furchige Gesichtszüge in altes Eichenholz geschnitzt scheinen und der das ‚Hackebrettel' spielt. Dieses uralte Instrument, das ich nirgends zu Gesicht bekommen habe, besteht aus einem Brett, auf dem über Kämme verschiedener Höhe Metallsaiten gespannt sind. Zwischen Zeige- und Mittelfinger jeder Hand hält der Alte ein in einem Hammer endendes Holzstäbchen, dem der Daumen Bewegung und Rhythmus verleiht: er handhabt seine Stäbchen mit grosser Virtuosität und führt Läufe, Triller und Arpeggien aus, über die Planté und Risler eifersüchtig werden könnten. Unbeweglich wie eine Statue spielt der Alte lokale Melodieen, uralt, urinteressant, welche wohl aufgeschrieben werden sollten, ehe sie verloren gehen.

„Die Sitten sind von anmutender Ursprünglichkeit. Jedem neuen Ankömmling strecken alle — Mädchen wie Burschen — ihre Gläser zum Willkommsschluck entgegen. Wem man gram ist, oder wen man strafen will, der bekommt das Glas nicht entgegengehalten und so gibt man seiner Empfindung, ohne zu reden, Ausdruck. Aber dies kommt selten vor, in der Regel erhält jeder zugelassene Gast einen Schluck aus jedem Glase. Dem Appenzeller schreibt die Sitte vor, diese Artigkeit nicht zu missbrauchen und nur einen ganz kleinen Schluck von dem ihm gereichten Bier zu trinken.

„Die Paare drehen sich, die Tannenstäbchen schlagen immer schneller auf die Metallsaiten des primitiven Klaviers, die Silberketten glitzern an den Miedern der Mädchen im schwachen Schein der rauchigen Lampe. Man lacht, man singt, man jodelt, man ruft sich gegenseitig allerlei zu — ganz Appenzell jubelt und ergötzt sich an solchem ‚Alpstübchenabend'." — — —

Grossartigere künstlerische Aufführungen, eine Besonderheit unseres Landes, finden alljährlich an mehreren Orten der Schweiz statt. Ich meine die „Festspiele", die ursprünglich besonders in der deutschen Schweiz gefeiert, nunmehr auch in der romanischen Boden gewinnen. Töne, Worte und Tänze vereinigen sich zur Verherrlichung einer Legende oder einer geschichtlich bedeutsamen Erinnerung, so dass diese Aufführungen die beste und wirksamste Kunstschule für das Volk bilden. Wenige Länder werden imstande sein, unter ausschliesslicher Mitwirkung von Dilettanten aus dem Volke, derart herrliche und künstlerisch wohlgelungene Feste zu veranstalten wie z. B. das Winzerfest in Vevey. Die einfache, gesunde Musik zu den naiven und poetischen Szenen prägt sich dem Gedächtnisse der Tausende von Schweizern, die als Darsteller oder Zuhörer mittun, dauernd ein und setzt sich in dem leider an Nationalgesängen noch armen romanisch-schweizerischen Folklore fest. Und dies flösst den jungen zeitgenössischen Musikern den Wunsch ein, für das Volk zu komponieren; für das Volk, das nach musikalischen Genüssen geradezu lechzt, das sich so leicht begeistert, und, durchtränkt von nationalen Erinnerungen, nichts lieber als sein Vaterland besingt. Sowohl in der deutschen, wie in der französischen Schweiz bemüht man sich seit etwa zwanzig Jahren, einerseits eine volkstümliche Nationalliteratur zu schaffen, andererseits die alten Gesänge wieder aufleben zu lassen. Die „Schweizerische Gesellschaft zur Erhaltung volkstümlicher Überlieferungen" hat im Neuenburger Jura, in Freiburg und im Wallis wundervolle alte Lieder gefunden.

Einige jungen Künstler: Baud-Bovy, Gustave Doret, Niggli und andere haben volkstümliche Lieder ganz neu geschaffen.

In bezug auf die Poesie ist dies eigentlich nicht schwer. Die volkstümliche Dichtung ist nichts anderes als gereimte Natürlichkeit. Der Sänger, der sein schönes Vaterland besingt, weil er es liebt, kann niemals unaufrichtig sein; denn Liebe bedingt Aufrichtigkeit und könnte ohne solche nicht sein. Unser Land ist von erhabenen Bergen übersäet, von stolzen Gipfeln, die mit ihren scharfen Spitzen den Wolkenhimmel durchbohren: besingen wir die Berge, deren Anblick tausendfach wechselt; die unter dem lichten Maihimmel heiteren Berge, deren zartes Grün mit dem leichten Blau des Frühlingshimmels so schön zusammenstimmt; die unter den glühenden Strahlen der Septembersonne ausgebreiteten Berge, deren Tannen in der heissen Luft knarren und deren glühende Felsen sich als leuchtend rote Flecken vom tiefblauen Himmel abheben . . . die in jungfräulich weissen Schneemantel gehüllten Berge, die bleich wie Neuvermählte fragend zum blassblauen Winterhimmel emporblicken.

Und unsere Seen! So rein, so klar; auf denen leichte Barken wie von Flügeln getragen geräuschlos dahingleiten, vom lustigen Pfiff im Zickzack fliegender Mövenschwärme begleitet. Unsere Seen mit ihren rebenbepflanzten Ufern, besäet mit weissen Häuschen. „Besingen wir auch die Bewohner, ihr friedliches, arbeitsvolles Dasein“ — sagten sich die jungen Musiker der neuen Generation — „besingen wir ihre Vaterlandsliebe, den Ruhm ihrer Ahnen, welche das Bündnis unserer 22 Kantone geschaffen und erhalten haben, ein Liebesband um verschiedene Rassen zu schlingen verstanden und den schönen Wahlspruch aufstellten: Einer für Alle, Alle für Einen!“

Symphonieen, symphonische Dichtungen, lyrische Musik, Lieder, Kammermusik — alles kann „schweizerisch“ werden, ohne deshalb aufzuhören „künstlerisch“ zu sein. Die schweizer Komponisten haben dies begriffen und ihre Bemühungen gehen nunmehr dahin, die in der Fremde erworbenen Kenntnisse in den Dienst der Heimatskunst zu stellen; zu versuchen, sich einen eigenen Stil zu schaffen, indem sie unseren Bergweisen lauschen, sich gegen die Einflüsse der Mode stählen und ihre Seelen mit hingebender Liebe für ihr Alpenland füllen . . . Die Konservatorien, Zürich, Basel und Genf an der Spitze, bemühen sich gleichfalls, die Einheimischen zu begünstigen, sie in den Stand zu setzen, im Lande selbst ihre vollständige künstlerische Ausbildung zu erlangen. Endlich wurde noch im Jahre 1900, dank den Bemühungen einiger für die gute Sache Begeisterter, der Verband Schweizer Musiker gegründet.

Dieser derzeit gegen 300 Mitglieder zählende Verein hat bisher vier erfolgreiche Musikfeste organisiert (Zürich 1900, Genf 1901, Aarau 1902, Bern 1904), auf denen die Orchester-, Chor- und Kammermusik-Konzerte

— drei bis vier bei jedem Fest — neue Talente auftauchen, erworbenen Ruhm neufestigen liessen und das Dasein einer einheimischen, gesunden und kräftigen Tonkunst erwiesen haben. — Das Publikum begrüsste warm die geliebten und verehrten Namen Hans Hubers, des grossen Basler Symphonikers; Friedrich Hegars, des Züricher Altmeisters allen Chorgesangs in der Schweiz; Karl und Ed. Munzingers, Hermann Goetz', Albert Meyers, Gustav Webers und anderer bereits anerkannter Meister — aber es interessierte sich auch lebhaft für die Versuche der Jüngeren, wie V. Andreae, Otto Barblan, Ernest Bloch, Eduard Combe, Alexander Dénéréaz, Gustav Doret, J. Ehrhart, Peter Fassbänder, Rod. Ganz, Fritz Karmin, Friedrich Klose, Josef Lauber, Pierre Maurice, Fritz Niggli, Waldemar Pahnke, Eug. Reymond, Willy Rehberg usw. usw., von denen die Mehrzahl ihre Werke zum ersten Male aufführten.

Diese öffentliche Bekundung des Daseins und des Talentes so vieler, bis dahin unbekannter junger Komponisten überraschte Publikum und Presse in gleicher Weise. Eine grosse Anzahl dieser schweizer Werke überschritten die Landesgrenzen und machten ihre Urheber im Auslande vorteilhaft bekannt. Gleichzeitig offenbarten sich dem erstaunten Publikum eine Anzahl heimischer ausgezeichneter ausübender Instrumentalkünstler und Sänger, Kapellmeister allerersten Ranges und gutgeschulte, disziplinierte Chormassen.

Die Existenz einer schweizerischen Musikschule kann nicht mehr in Frage gestellt werden. Mögen die Kunstwerke, die sie schafft, stets ein verständiges Publikum finden, das sie auf dem eingeschlagenen Wege rüstig weiterzuschreiten ermutigt.

MOZART IN SEINEM VERHÄLTNIS ZU GLUCK

EINE ÄSTHETISCHE SKIZZE

von Dr. Max Arend-Leipzig

Das Problem, um das es sich hier handelt, ist keineswegs neu, das künstlerische Verhältnis zwischen Gluck und Mozart hat vielmehr so lange die Ästhetiker beschäftigt, als Gluck im Vordergrunde des Interesses stand. Und als dann Gluck nach und nach im letzten Vierteljahrhundert von den deutschen Bühnen verschwand, so dass heute die Aufführung eines Gluckschen Werkes als eine Art Experiment erscheint, vielleicht abgesehen vom „Orpheus" an wenigen grossen Bühnen — zu denen in allererster Linie das in deutschem Geiste geleitete Stockholmer Hoftheater gehört, an dem der „Orpheus" von Gluck zu den meistgegebenen Opern gehört, nämlich in der Saison durchschnittlich etwa neunmal gegeben wird —, da versuchte man dieses Verschwinden, bei dem das künstlerische Gewissen nicht ruhig werden wollte, mit einem Schein von Berechtigung zu verhüllen, indem man sagte, Gluck bliebe uns zwar nicht durch seine Werke erhalten, wohl aber durch den Einfluss, den er auf Mozart geübt habe: in Mozarts Werke sei das Unsterbliche von Gluck aufgenommen worden, während seine eigenen Werke sich, ungeachtet der hohen Begabung, die aus ihnen spräche, eben doch als sterblich erwiesen.

Man fängt aber in unsern Tagen an einzusehen, dass wir von Gluck nicht sehr viel mehr wissen, als man vor der berühmten Aufführung der Bachschen Matthäuspassion vom 4. April 1829 in Berlin durch Mendelssohn-Bartholdy von Bach wusste, dass die Eigenart Glucks, dieser ungeheure Instinkt für das Dramatische und Tragische, wie er an den Hauch des Shakespeareschen Genius und an das Walten der tragischen Gewalt eines Sophokles gemahnt[1]), ein Instinkt, der nur noch in einem andern Musiker gelebt hat, in Wagner, auf ein Theaterpublikum nur dann entsprechend

[1]) Ich spreche dies aus, obwohl ich sehr genau fühle, wie unverständlich ich Lesern sein muss, die Gluck von der Bühne her entweder überhaupt nicht, oder nur durch den „Orpheus" kennen, — obschon allerdings insbesondere die erste Hälfte des 2. Aktes dieser Oper eine Sprache redet, die jeden, der sie zu verstehen vermag, mit zwingender Gewalt davon überzeugt, dass Gluck nicht ein Musiker zweiten

wirken kann, wenn besondere Veranstaltungen für eine vollkommene Wiedergabe getroffen werden. Wagner aber hat uns gelehrt, Gluck zu verstehen, und nachdem wir unsererseits nicht mehr alle Hände voll damit zu tun haben, Wagner selber zu perzipieren, musste eine Gluck-Renaissance kommen, in deren Beginn wir ja tatsächlich stehen. Ich habe an anderer Stelle Zeichen dieser beginnenden Gluck-Renaissance angeführt[1]) und begnüge mich an dieser Stelle, auf zwei dieser Zeichen hinzuweisen: auf Paris und auf das Erscheinen des Wotquenneschen thematischen Katalogs sämtlicher, auch der nur handschriftlich vorhandenen Werke Glucks[2]).

Bezüglich Paris noch einige wenige Worte, da man nicht überall in Deutschland von den dortigen Gluck-Aufführungen in genügender Weise Notiz genommen hat.

Paris dankt die Vorstellungen des „Orpheus", der „Alceste" und der „Iphigenie auf Tauris" dem neuen Direktor der opéra comique, Herrn Carré. Sie gingen nach überaus sorgfältiger Einstudierung in Szene und erzielten einen sensationellen Erfolg. In einem mir vorliegenden französischen Bericht ist von dem „succès colossal" die Rede, sowie davon, dass er das glückliche Nebenergebnis haben wird, dass Carré auch die übrigen Meisterwerke von Gluck einstudieren wird, die „niemals vom Repertoire hätten verschwinden dürfen und deren Namen auf den Lippen Aller sind." Henri de Curzon schreibt[3]) über die Bedenklichkeit einer Aufführung Gluckscher Werke, dass sie durch ihre hohen Anforderungen gegeben sei, keineswegs aber durch den Umstand, dass diese Werke ausser Mode gekommen sind, denn „un public plus intelligent s'est heureusement aperçu, à notre époque, que de telles œuvres sont éternelles". Gluck wird recht behalten, wenn er sagte: „Alceste wird nicht bloss heute gefallen, es gibt keine Zeitstunde für sie, sie wird nach 200 Jahren ebenso gefallen, denn ich habe sie auf die Grundlage der Natur gestellt, die niemals der Mode unterworfen ist."

Ranges, sondern ein Genie allerersten Ranges ist. Aber als Tragödie ist der „Orpheus" als Ganzes ungeeignet, ein richtiges Bild von Gluck zu geben, dazu bedarf es der reicheren Mittel der späteren Werke, insbesondere der „Alceste", der „Armida" und der „Iphigenie auf Tauris".

[1]) „Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners, besprochen anlässlich der Wiederaufführung der ‚Iphigenie auf Tauris' im Leipziger ‚Neuen Theater' am 1. Juli 1904" (Blätter für Haus- und Kirchenmusik", Hefte vom 1. August und 1. September 1904).

[2]) Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck (1714—1787). Herausgegeben von Alfred Wotquenne, erstem Studiensekretär und Bibliothekar am Kgl. Konservatorium der Musik in Brüssel. Deutsche Übersetzung von Josef Liebeskind. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1904.

[3]) Alceste de Gluck à l'opéra comique, im „Guide musical" vom 5. u. 12. Juni 1904, S. 481.

Die Gluck-Renaissance aber, in deren Beginn wir stehen, macht das alte Problem wieder hochaktuell, und gleichzeitig können wir es heute besser lösen als früher, weil wir den einen der beiden Meister, nämlich Gluck, besser verstehen, nachdem uns von seinem grossen Erben, Richard Wagner, die Augen geöffnet worden sind. Das Problem betrifft übrigens nicht in gleichem Masse Gluck wie Mozart: es betrifft vorwiegend Mozart, denn er war es, der Gluck zeitlich folgte, und der sich daher mit ihm abzufinden hatte. Übrigens ist ein durchdringendes Verständnis unserer Frage ungemein wichtig für die Möglichkeit, Mozart richtig zu beurteilen. Denn es liegt auf der Hand: muss man etwa die Inferiorität Mozarts Gluck gegenüber vom dramatisch-musikalischen Standpunkte aus zugeben, so wächst Mozarts allgemein-musikalische Bedeutung, da sie es vermochte, auch auf einem Gebiete, das der Natur Mozarts von Hause aus nicht lag, Leistungen allerersten Ranges zu bieten, um ein sehr bedeutendes.

Wir betrachten zunächst einige der aufgestellten Meinungen, dabei auf Vollständigkeit der Natur der Sache entsprechend Verzicht leistend, um dann unsere eigene Meinung vorzutragen.

Otto Jahn lässt sich[1]) in seiner berühmten Mozartbiographie sehr eingehend über unsern Gegenstand aus. Er führt an, dass Mozart in Wien den ersten Alceste-Aufführungen (1767) als Knabe beigewohnt und dass offensichtlich dieses Werk ihm besonders zum Vorbilde gedient habe. Er findet diesen Einfluss nicht nur in der „gesamten dramatischen Haltung", der Beteiligung des Orchesters an der dramatischen Charakteristik, der dramatischen Behandlung des Rezitativs, sondern auch in Einzelheiten. Als solche führt er an: die „harmonische Behandlung" des Orchesters, die Posaunen- und Hörner-Akkorde in der Szene des Hohenpriesters im „Idomeneo", sowie insbesondere das Rezitativ des Hohenpriesters. Gluck schreibt nämlich in der „Alceste" beim Rezitativ des Hohenpriesters:[2])



(Man beachte den wahrhaft zerschmetternden Akkord!)

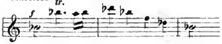
[1]) Wolfgang Amadeus Mozart. Von Otto Jahn. 3. Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. 2 Teile. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889/1891, Seiten 679—686 des 1. Teils.

[2]) Akt 1, Szene 4.

In Mozarts „Idomeneo“ finden wir dagegen beim Rezitativ des Hohenpriesters[1]):

Maestoso

1. Geigen



während zwei Hörner gehaltene Töne haben und die andern Streicher tremolieren. (Man beachte die Beweglichkeit des Mozartschen Stiles!) Da sowohl bei Gluck als bei Mozart das zitierte Motiv nicht vorübergehend, sondern thematisch auftritt, so ist in der Tat der Anklang sehr deutlich. Er ist aber auch insofern ausserordentlich instruktiv, als man sieht, wie Mozart sich — jedenfalls unbewusst — das Motiv seiner musikalischen Natur vollständig assimiliert und es dadurch zu seinem Motiv gemacht hat, weil eben aus der Umbildung, die das Thema zu erleiden hatte, die Differenz der musikalischen Naturen der beiden Meister hervorgeht. Jahn fährt dann fort und führt aus, dass Mozart selbständig, wie ein Meister vom Meister, von Gluck gelernt, das ihm Homogene sich assimiliert, das ihm Heterogene dagegen abgestossen habe, und sagt dann bezüglich der Verschiedenheit beider wörtlich: „Während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper, so weit es tunlich ist, beiseite setzt, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, sucht Mozart diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden, dass sie den Anforderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht werden.“ Da aber in der musikalischen Gestaltung die dramatische Charakteristik enthalten sei, folge daraus, dass Mozart als Dramatiker grösser als Gluck sei und ihm gegenüber einen Fortschritt gemacht habe.

Auch Glucks Hauptbiograph Adolf Bernhard Marx beschäftigt sich, ebenfalls sehr eingehend, mit unserer Frage. Er hebt[2]) mit Recht hervor, dass dramatische Charakteristik und musikalische Gestaltung keine Gegensätze sind, dass es sich vielmehr um den Gegensatz zwischen dramatischer Charakteristik und dem Nichtvorhandensein derselben, zwischen ihr und einem andern Inhalt handle, und sagt wörtlich: „Solch ein Gegensatz bestand zwischen Gluck und den Italienern; nicht bestand er in dieser entschiedenen Weise zwischen Gluck und Mozart, sondern Mozart hatte . . . eine Mittelstellung zwischen beiden genommen. Sollen wir schliesslich den Unterschied zwischen Gluck und Mozart in die engste Formel bringen,

[1]) No. 23, Akt 3, Szene 6.

[2]) „Gluck und die Oper“, zwei Bände, Berlin 1862, S. 330 des ersten Bandes. (Die zweite Auflage des Werkes erschien 1866 in Berlin unter dem Titel „Glucks Leben und Schaffen“.)

so müssen wir aussprechen, dass in jenem das bestimmte Dramatische vorwaltet, in diesem das unbestimmte Musikalische." Das erstere habe höhern Reiz für die kräftigeren, tatenlustigeren Charaktere, das letztere für die weicheren, genussfroheren. An einer andern Stelle[1]) spricht Marx Mozart im Vergleich zu Gluck „Reichtum und leichten Fleiss der Musik, aber mehr reizendes Spiel als wahrhaftigen Ausdruck" zu, verweist zum Belege der letzteren Behauptung auf die Sesto-Arie im Titus und resümiert, dass Mozarts Natur diesem andere Wege gezeigt habe als die Glucksche Kraft, die er wesentlich nur im „Idomeneo" festzuhalten gesucht habe, und dass seine Opern italienische Anlage aufzeigten. An derselben Stelle wendet sich auch Marx gegen den Vorwurf, der Gluck u. a. von Jahn, auch, wie wir noch sehen werden, im Grunde genommen von Richard Wagner, gemacht worden ist, gegen den Vorwurf des reflektierten Schaffens. Die berühmten Vorreden zur „Alceste" und zu „Paris und Helena" mit ihrer Forderung absoluter Unterordnung der Musik unter die Dichtung seien nicht beweiskräftig, denn nicht auf das komme es an, was Gluck gesagt, sondern auf das, was er getan habe. Die Gluckschen Musiktragödien zeigten nun aber in Wahrheit keine absolute Unterordnung der Musik unter die Dichtung, denn während die Musik die tragische Grösse und Hoheit der Antike zeige, sei dies bezüglich der Textbücher keineswegs der Fall. Auch weist Marx auf den Ausspruch Glucks hin, den der Meister tat, wenn ihn eine Stelle nicht befriedigte: „Ma questo non tira sangue!" („aber das zieht nicht Blut!") der kaum einem reflektierenden Künstler in den Mund gelegt gedacht werden könne. Man müsse im Gegenteil sagen, dass der einzige Vorwurf, den man Gluck mit Recht machen könne, der sei, es habe ihm vielleicht eine stets durchdringende dramaturgische Einsicht gefehlt, oder mindestens, wenn sie ihm nicht gefehlt habe, sei er ausserstande gewesen, Abhilfe zu schaffen. Übrigens aber habe keiner seiner Nachfolger — Marx spricht hier augenscheinlich nicht von Wagner — auch nur ebenso viel wie Gluck in bezug auf dramaturgische Einsicht geleistet.

Richard Wagner hat seinen tiefen Blick auf beide Vorläufer geworfen und von beiden gesagt:[2]) „Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter . . . dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen

[1]) Band I, S. 446 ff. des genannten Werkes.

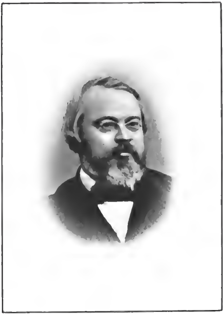
[2]) Kunstwerk der Zukunft, S. 144 ff., (im dritten Bande der „Gesammelten Schriften", erste Auflage, 1872 in Leipzig bei E. W. Fritzsch).

Kunst wird." Indessen hält er Gluck für einen reflektierenden, Mozart für einen naiven Künstler: Gluck habe richtig sprechen wollen, Mozart dagegen nur richtig sprechen können, und sagt wörtlich: „Mozart hat in der Oper das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargetan, jede Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem völlig unreflektierten Verfahren hat der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des Ausdrucks, in der unendlichsten Mannigfaltigkeit seiner Motivierung dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicheren Masse aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger." Übrigens erblickt Wagner im Reformwerke Glucks im wesentlichen nur einen Schlag gegen die Prätentionen der Sänger: „Die so berühmt gewordene Revolution Glucks bestand nur darin, dass der Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte; in der Stellung des Dichters zum Komponisten war dadurch nicht das mindeste geändert."

Es liegt keineswegs wie schon gesagt wurde, in meiner Absicht, die aufgestellten Meinungen auch nur annähernd vollständig zu registrieren, zumal sie entweder nach der Seite Jahn oder nach der Seite Marx hinneigen.

Eine eigene Ansicht werden wir am leichtesten dadurch gewinnen, dass wir die aufgeführten Ansichten Jahns, Marx' und Wagners einer kritischen Betrachtung unterziehen, und zwar mag dabei Wagner den Vortritt haben: ab Jove principium.

Wenn Wagner sagt, dass das Wesentliche der Gluckschen Reform in der gegen die Willkür der Sänger gerichteten Spitze gelegen sei, so ist dies nur verständlich, wenn man den Wagnerschen Gedanken vom Gesamtkunstwerk, sowie den Gedankengang, in dessen Verlauf er jene Äusserung tut, in Betracht zieht. Dass in der Stellung des Dichters zum Komponisten prinzipiell nichts geändert sei, darunter denkt sich Wagner, dass nicht die Musik, wie bei ihm selbst, bestimmend auf die dichterische Bearbeitung des Stoffes geworden ist und der Dichtung neue Formen geschaffen hat. Soweit ist freilich auch Gluck nicht gegangen, obwohl er sich recht sehr um das kümmerte, was seine Textdichter taten, mehr, als irgendein Komponist. Aber wie Siegfried die Stücke des Nothung nur dadurch zusammenbringt, dass er sie ganz auflöste, so etwa löste Wagner das musikalische Drama auf und schuf es neu aus dem Geiste der Musik heraus, anstatt die ganzen Stücke — Textbuch und Musik — aneinanderzuschweissen. Von diesem Gesichtspunkt aus erblickt denn Wagner in Gluck den Sieg des Komponisten über seine ausführenden Organe, die straffe Zusammenfassung wenigstens der einen Kunst: der Musik, zu einheitlicher Wirkung. Erwägt man diesen Gedankengang, so sieht man ein, wie Wagner zu einem Urteil über Gluck kommen konnte, das diesen offenbar in seinem Kern gar nicht trifft.



IV. 19

OTTO JAHN
* 16. JUNI 1813

Auf der andern Seite ist auch die von Wagner über Mozart aufgestellte Ansicht leicht misszuverstehen. Denn wenn Mozart jeder Anforderung des Dichters an die Ausdrucksfähigkeit der Musik in unendlichster Fülle entsprochen haben soll, wenn er das Aufgehen der reichsten Musik in die reichste Poesie zur Tat gemacht haben soll, so fragt man doch mehr als bei Gluck, wo denn diese reichste Poesie zu suchen sei. Denn in den Spässen eines Papageno oder Leporello wird man sie kaum erblicken können. Aber das sagt auch Wagner nicht, dass Mozart dieses Aufgehen wirklich zur Tat gemacht habe, vielmehr nur, — man beachte genau den Wortlaut — dass er die Fähigkeit der Musik hierzu, und zwar unendlich reicher als Gluck, dargetan habe. Wagners Worte lassen also für die Wahrheit, dass das, was Mozart tatsächlich geleistet hat, den Gluckschen Musiktragödien nicht ebenbürtig ist, Raum offen, und es ist sehr wichtig, dies zu erkennen.

Es ist schwer zu sagen, wie Wagner dazu kam, über Gluck mit dieser eigentümlichen Verschränkung zu urteilen. Denn die Erklärung, die bei einem Kleineren nahe läge, dass er absichtlich Gluck umging, weil er ihn etwa fürchtete, ist bei Wagner ausgeschlossen. Dagegen lässt sich folgendes sehr gut denken: historisch war für Wagner Mozart freilich viel wertvoller als Gluck, denn Mozart hatte Fähigkeiten der Musik aufgedeckt, die noch nicht ausgebeutet waren. Dagegen war Gluck für Wagner ein fertiger Koloss, der weder nachgeahmt, noch, auf seinem Wege, überboten werden konnte. Denn, wie Wagner selbst sagt, was auf dem Gebiete der Oper als solcher, also vor Wagners Gesamtkunstwerk, Gutes und Vernünftiges überhaupt geleistet werden konnte, das hat eben Gluck geleistet. Die Eigenart Glucks aber liegt nicht in seinem spezifisch musikalischen Reichtum — obwohl derjenige ihn nicht genügend kennt, der von Kurzatmigkeit oder Dürftigkeit der Gluckschen Musik redet; ein Blick z. B. auf die Arien des Pylades in der tauridischen Iphigenie, die gerade jetzt[1]) Leipzig entzückt, in denen sich der melodische Tonstrom gar nicht genug tun kann, um Wärme und innige Freundschaft mit echt deutscher Gemütstiefe auszudrücken, genügt, um die Fähigkeit Glucks zur langatmigsten Melodieenbildung zu erkennen —, vielmehr in der allein auf die dramatische Wirkung abzielenden Intention. Das Intuitive aber kann keine Schule machen und kann nicht nachgeahmt werden. So wusste Wagner für seine persönliche Entwicklung mit Gluck nichts anzufangen, als dass er an ihm den allgemeinen Ernst dem Kunstziele gegenüber sah. Da er aber auch diesen nicht zu lernen brauchte, so achtete er Gluck zwar hoch, — ignorierte ihn aber. Ganz anders bei Mozart. Der in der Tat unendliche Reichtum seiner Musik war gar nicht auszuschöpfen, und

[1]) Juli und August 1904.

dabei war es ausserdem offenbar, dass Mozart nicht Gelegenheit gehabt hat, seine göttliche Musik in den Dienst höchster dramatischer Aufgaben zu stellen, wie das Gluck grundsätzlich getan hatte, dass er vielmehr solche höchste Aufgaben eigentlich nur — etwa in Partieen der „Zauberflöte" und des „Don Juan" — nebenbei streifte. Es ist bekannt, dass Schikaneder den Sarastro zuerst zu einem bösen Zauberer und die Königin der Nacht zur betrübten Mutter machen wollte — und die Anlage des Textbuches würde hierzu auch weit besser passen — und dass nur der Umstand, dass es galt, sich von einem Rivalen nicht zuvorkommen zu lassen, ihn zu der Umänderung in die vorliegende Fassung vermocht hat, die allerdings Mozart benutzt hat, wie nur Mozart dies konnte.

Fassen wir also Wagners richtig verstandenes Urteil über das Verhältnis Mozarts zu Gluck zusammen, so finden wir zu unserem Erstaunen, dass Wagner sich über dieses Verhältnis gar nicht ausspricht, vielmehr im Grunde nur sagt, dass Mozart als spezifischer Musiker Gluck insofern überlegen sei, als er über reichere Mittel verfüge. Das kann man zugeben. Denn es folgt daraus nicht einmal eine totale musikalische Überlegenheit Mozarts: zweifellos übertrifft ihn Gluck, was packende dramatische Intentionen anlangt. Und woher soll man einen Masstab für die Grösse bekommen, wenn der eine Meister allgemein über grössern Reichtum verfügt, der andere trotz geringerer Mittel auf dem ganz bestimmten Gebiete, das er sich nicht wählte, sondern schuf, nicht nur vergleichsweise Vollkommeneres, sondern in seiner Art absolut Vollkommenes geleistet hat? Die beiden Meister sind, was ihre musikalische Grösse betrifft, inkommensurabel: jeder bietet uns das Höchste.

Leichteres Spiel haben wir mit Jahn. Wenn dieser nämlich sagt, dass Gluck die „bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper" so weit es tunlich ist, beiseite setze, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, während Mozart diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden suchte, dass sie den Anforderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht würden, so schreibt er Mozart ein Verdienst zu, das Gluck gebührt. Ich verweise wieder auf die tauridische Iphigenie, in der gerade Gluck eine besondere Vollendung der musikalischen Form, und eine besonders glückliche Anpassung derselben an die Anforderungen des dramatischen Ausdrucks zeigt. Der Vorwurf reflektierten Schaffens endlich wird durch den Hinweis darauf zurückgeschlagen, dass Gluck in der Hoheit des dramatichen Ausdrucks das ihm vorschwebende Ideal erreichte, während er es in bezug auf die Textunterlage, vielleicht aus Mangel genügender dramaturgischer Einsicht, nicht zu erreichen vermochte, dass er also als Musiker über die Dichtung, hierin Mozart vergleichbar, weit hinausging, das erschöpfte, was der Dichter

nur zu berühren vermochte, also intuitiv, naiv, nicht reflektierend verfuhr. Dies übersieht auch Wagner.

Was endlich *Marx* betrifft, so hat er, wie wir bereits gesehen haben, in seiner Polemik gegen Jahn recht und kommt überhaupt der Wahrheit in bezug auf unsere Frage am nächsten. Aber er unterschätzt offenbar Mozart, wenn er in ihm mehr „reizendes Spiel als wahrhaftigen Ausdruck“ findet. Mangel des wahrhaftigen Ausdrucks, das bedeutet, wie Marx selber richtig hervorhebt, eben das Gegenteil von wahrhaftigem Ausdruck. Und das echt deutsche Naturell Mozarts, seine rührende Gemütstiefe, liessen es nicht zu, dass er den unrichtigen Weg ging, er *konnte*, mit Wagner geredet, nur wahrhaftig sprechen, die Musik war ihm nicht eine äusserlich angeflogene Technik, sondern Seelenaussprache.

So sehen wir Mozart, den Urborn aller Musik, und Gluck, den Dramatiker, dessen erhabene Inspirationen dem musikalischen Drama die höchste Tragik gewonnen haben. In welchem Verhältnisse stehen sie? Wir müssen antworten: *in gar keinem.* Die beiden Meister sind in bezug auf ihre künstlerische Grösse inkommensurabel. Mozart hat nur das von Gluck gelernt, was stets ein jüngerer Meister vom ältern lernt, ist aber vollkommen seine eigenen Wege gegangen, und musste sie gehen, wollte er Gelegenheit haben, seinen ganzen Reichtum auf uns auszuschütten. *Technisch* hat Mozart weit mehr als von Gluck von anderen Meistern, z. B. von Haydn, gelernt. Und nachdem wir dies erkannt haben, werden wir einerseits nicht aufhören, aus dem ewigen Born Mozartscher Musik zu schöpfen, andererseits aber wieder anfangen, die tragischen Meisterwerke Glucks auf uns wirken zu lassen, denn sie sind, wie de Curzon treffend sagt, *ewig* und daher unfähig, zu veralten.

GEORGES BIZET ALS LEHRER

AUS HUGUES IMBERT'S „LETTRES INÉDITES DE GEORGES BIZET"[1])

übersetzt von Hugo Conrat-London

[Schluss

Le Vésinet, 26. August 1868

Mein lieber Freund!

Sie sind mir ein wahrer Musiker! Und es ist schlecht von Ihnen, dass Sie mich hier in meiner Einsamkeit mit erotischen Bildern stören! Sie sind ja ein gehöriger L . . p! — Mich, der ich seit mehr als drei Tagen an kein weibliches Wesen gedacht habe! . . .

Ich bin voll Duldsamkeit gegen dieses Genre von Verbrechen . . . aber gehen Sie nach Capua! . . .[2]) Man muss arbeiten . . . Wenn man so viel, wie Sie, im Leibe hat, darf man nicht an solche Sachen denken.

Die Reise wird Sie wieder ins Geleis bringen. Und dann — ans Geschäft!

Diese Deutschen sind doch eigentlich nichts anderes als Preussen, und der Artikel, den Sie mir zitieren, ist doch eigentlich zu blöd!

Ich bin absolut mit Ihnen einverstanden mit dem, was Sie über die neue Wagner'sche Partitur sagen. — Ein Genie, das ist sicher! Aber welch ein Poseur! Welch ein Grossredner! Welch ungezogener Mensch! Im Brüsseler „Guide musical" hat er Artikel veröffentlicht, die ich ihm am liebsten ins Gesicht wischen möchte. — Nach ihm ist „Margarethe" von Gounod Kokotten-Musik![3]) „Preussen," so sagt er, „hat die Bestimmung, Frankreich auf politischem Gebiete zu zertrümmern. Bayern, mit seinem Fürsten an der Spitze, wird es geistig vernichten." Über diesen Republikaner aus Pappe könnte ich mich wirklich amüsieren, wenn er mich nicht so anwiderte. — Dieser Herr, der im Jahre 1847 vom König von Sachsen 150000 Mk. [!!] angenommen hat, um eine seiner Opern ausstatten zu können, war der erste, der die Flinte ergriffen hat, um auf eben denselben König von Sachsen zu schiessen. [?!] — Genug! Ich bin sehr krank gewesen . . . drei Anginen!

Ich orchestriere meine Symphonie. — Und, so im Spazierengehen, habe ich den ersten Akt zum „König von Thule" komponiert. — Aber ich bin entschlossen, nicht zu konkurrieren.

Ich werde Ihnen drei Klavierstücke schicken, von denen eines, „Chromatische Variationen" betitelt, Sie hoffentlich interessieren wird. — Gounod ist krank . . . er

---

[1]) Hugues Imbert „Portraits et Études. Lettres inédites de Georges Bizet". Verlag: Fischbacher, Paris. — Der Untertitel im II. Juniheft: „Aus unveröffentlichten Briefen mitgeteilt" war nicht korrekt. (Anm. der Redaktion.)

[2]) Capua war ja im Altertum berühmt oder berüchtigt als Stadt der Schlemmerei und Wollust.

[3]) Bizet trägt hier eine Legende weiter, die absolut unverbürgt ist. Maurice Kufferath hat im „Guide musical" vom 29. Oktober 1893 peremptorisch nachgewiesen, dass Wagner nie so weit gegangen ist, die Gounod'sche „Margarethe" als Kokotten-Musik zu bezeichnen.

kann nicht mehr arbeiten ... aber er kommuniert krampfhaft und kommentiert den heiligen Augustinus! — Ich werde von Tag zu Tag menschenfeindlicher. — Die gleichgültigen Menschen werden mir verhasst und ich kann nur den Verkehr mit solchen Leuten ertragen, die, wie Sie, im Herzen und im Kopfe Ideen haben, die mit den meinigen übereinstimmen.

Machen Sie sich nicht so rar, schreiben Sie mir von Italien. — Ihre Briefe bereiten mir stets mehr als Vergnügen. Also auf bald! Von ganzem Herzen

freundschaftlichst

Georges Bizet

1869 (?)

Mein lieber Freund!

Jetzt habe ich sechs Wochen lang mit Tapezierern, Schlossern, Tischlern zu tun gehabt ... Endlich bin ich eingerichtet. Seit dreizehn Wochen habe ich nicht eine Note komponiert und ich befinde mich wunderbar dabei. — Wie schade, dass man verpflichtet ist, ein so reizendes dolce far niente aufzugeben!! — Na, um aufrichtig zu sein, ich habe während dreier Monate viel gearbeitet; ich hab's gewagt, mich mit „Noé“, einer nachgelassenen Oper Halévy's zu befassen. Halévy hat ungefähr drei Akte vollendet, aber instrumentiert hat er gar nichts ... Alles ist zu erraten — und ich habe einen vierten ziemlich kurzen Akt dazu zu komponieren. Damit hoffe ich am 30. November fertig zu werden; so verlangt es wenigstens mein Kontrakt mit dem Théâtre lyrique. — Pasdeloup ist von dem Werk entzückt und ich glaube, dass er recht hat ... Ich aber bin wenig von den Sängern an seinem Theater entzückt, und ich glaube, ich werde es verhindern, dass das Werk in Szene geht, dank einer Klausel in der Rollenverteilung, die mich vollständig zum Herrn der Situation macht.

Wann kommen Sie nach Paris? Sie wissen, dass Sie, 22 rue de Douai, einen guten Freund — oder vielmehr zwei Freunde — finden werden.

Ach! Man muss wieder an die Arbeit gehen. — Lesen, träumen, beobachten, lernen, das ist mein Geschäft. Aber schaffen?!

Schliesslich ...

Stets der Ihrige von Herzen

Georges Bizet

Mein lieber Freund!

Tausendmal danke ich Ihnen für Ihren so reizenden, so liebenswürdigen Brief. — Ich bin ganz glücklich, dass Sie von Paris etwas Kourage mitgebracht haben.

Saint-Saëns, der Ihre Sonate gelesen hat, beauftragt mich, Ihnen seine aufrichtigsten Komplimente auszurichten.

Gounod hat mir wieder von Ihrem Werke in den wärmsten Ausdrücken gesprochen.

Ich werde nächstens Thomas und Delaborde sehen, und ich zweifle nicht, dass ich Ihnen Angenehmes werde berichten können.

Es gibt wenig Kritiker, die imstande wären, eine Sonate anzuhören und noch weniger, eine zu lesen. Gasperini ist tot; bleibt nur einer, Johannes Weber (vom „Temps“), er wohnt 10 oder 11 rue Saint-Lazare; an den können Sie in dieser Angelegenheit sich ruhig wenden.

Ich habe Ihre Sonate Reyer geschickt; er wird in den „Débats“ darüber schreiben und Ihnen den Artikel zusenden.

Ich war gestern in Ihrer Angelegenheit beim Minister. Schreiben Sie an den Minister des Kaiserlichen Hauses einen Brief, der ungefähr so lautet:

Herr Minister!

Ich beabsichtige, mich bei der Konkurrenz der Kaiserlichen Oper zu beteiligen, und ich erlaube mir, Ew. Exzellenz zu bitten, mir eine Abschrift der Bedingungen zukommen zu lassen.

Genehmigen Sie usw. Ihre Adresse

Schicken Sie mir diesen Brief, und ich werde ihn selbst dem Minister übergeben und die Herren bitten, Ihnen das Nötige zu übersenden.

Ich habe „Noé" ganz aufgegeben, und ich habe gut daran getan. — Die Aufführung (in Brüssel) meiner armen „Jolie Fille" ist haarsträubend gewesen. — Trotzdem Erfolg sehr bedeutend. Ich habe viele sehr aufmunternde Briefe erhalten. — Presse exzellent usw.

Vorwärts, arbeiten, arbeiten Sie! Konkurrieren Sie bei der Oper. Sie sollen ein grosser Musiker werden; — also ans Werk, und Mut!

Mit herzlichen Grüssen Ihr ergebener Freund

Georges Bizet

Das folgende Jahr, 1870, bringt nicht einen einzigen Brief. Inter arma, beim Waffenlärm, schweigen nicht nur die Gesetze, sondern auch die Musen. Der erste Brief des Jahres 1871 ist naturgemäss nicht frei von Hinweisen auf die vorangegangenen Ereignisse:

März 1871

Lieber Freund!

Paris endlich deblockiert! Ich habe nach Bordeaux in Familienangelegenheiten gehen müssen. Wie ich zurückkomme, finde ich ein Paket mit Briefen mit den Daten September, Oktober, November, Dezember, Januar und Februar. Ich öffne den Brief von Ihnen, empfinde eine grosse Freude und diese Freude äussert sich durch eine unglaubliche Dummheit: in der rechten Hand halte ich Ihren Brief, und mit der linken werfe ich den Briefumschlag ins Feuer. Nun weiss ich absolut nicht, da Ihr Brief nicht datiert ist, ob Sie ihn vor oder nach der Belagerung geschrieben haben. Ich kenne mich nicht aus, trotzdem ich ihn zehnmal gelesen habe. Wollen Sie mich gefälligst darüber aufklären.

Es ist hier nicht der Ort, um über den Halunken vom 2. Dezember zu sprechen oder über die Idioten vom 4. September. Genug, wir befinden uns am Leben und sind wohl, meine Frau und ich sind allen diesen stupiden Schrecken glücklich entronnen und gehören also zu den Glücklichen.

Ich habe in diesem Augenblick ein Werk zu vollenden und ein anderes fertig zu machen. Sobald Sardou nach Paris zurückgekehrt ist, werde ich ihn quälen, einen vierten Akt zu machen, wie er versprochen hat. Wenn dieser Punkt einmal geregelt ist, will ich daran denken, einen Aufenthalt für den Sommer zu suchen. Ich hätte grosse Lust, nach dem Süden zu gehen, und es könnte sich treffen, dass ich eines schönen Morgens Ihnen „guten Tag" sage. Ich möchte gern meine beiden Opern für nächsten Winter fertig haben. Wenn's mit den Theatern geht, so werde ich gut herauskommen; wenn nicht, so weiss ich wirklich nicht, auf welches Gebiet der Industrie ich mich werde werfen müssen, um zu leben. — A propos, geben Sie mir doch einige Auskunft über Ihre Gegend. Gibt es Wälder

dort? Waldluft ist meiner Geneviève[1]) verordnet. Ich würde lieber irgendwo an der See Aufenthalt nehmen. Aber das Temperament meiner Frau erlaubt das durchaus nicht.

Und Sie, haben Sie gearbeitet?

Wie denkt man bei Ihnen über die Lage und die Ereignisse, die uns das „kleine Polen" bereitet haben oder vielmehr, die wir uns selber durch unsere Dummheit und unsere Immoralität zugefügt haben? — Wir erwarten hier den Einzug der Deutschen! Traurig, traurig!

Ihnen, lieber Freund, von ganzem Herzen Grüsse von mir und Geneviève

Georges Bizet

Diesem letzten Briefe, der unmittelbar nach dem Friedensschluss geschrieben war, folgt einer, der bald nach den Schreckenstagen der Kommunewirtschaft und dem darauffolgenden Blutbad durch die Versailler Truppen verfasst ist.

20. Juni 1871

Lieber Freund!

Ich habe Paris verlassen, als die anständigen Leute ihre Rolle in diesem Getümmel ausgespielt hatten.

Wie werden wir aus dieser Situation herauskommen? Werden wir Republikaner, Kommunards, Legitimisten, Ultramontane oder Preussen werden?

Ich hoffe, aber ich fürchte.

Paris versucht seine gewöhnliche Physiognomie wieder anzunehmen; aber es geht schwer.

Du Locle und de Leuven[2]) haben unsere armen lyrischen Theater noch nicht wieder eröffnen können. — Sie sind durch Schwierigkeiten ohne Zahl und jeder Art aufgehalten. Pasdeloup, der keine Schwierigkeiten kennt, hat die Concerts populaires wieder begonnen. Er teilt seine Programme in zwei Teile: klassische Musik und moderne Musik. Gestern haben sie Massenet, Gounod gemacht ... Meine Symphonie kommt in den nächsten Tagen. Viele Leute sind voll des besten Willens, und werden auch der Schwierigkeiten Herr werden, dieses Land politisch, literarisch und künstlerisch wieder auf die Höhe zu bringen. Aber die grosse Masse ist dumm, grosssprecherisch, und ich fürchte, dass die schrecklichen Lehren, die wir soeben bekommen haben, zum grossen Teile nutzlos sein werden. — Im ganzen: Frankreich tröstet sich und sagt: „Bah! Wenn wir 500000 gehabt hätten, da würde der Feldzug in Berlin beendet worden sein und nicht in Paris."

Über die Ruinen, die uns die Kommune vermacht hat, sagt man „das ist ja recht hübsch"! [Çela fait bien!]

Ich werde den Sommer in Vésinet zubringen..... Und Sie, setzen Sie sich wieder zur Arbeit? Tausend Grüsse

Georges Bizet

---

[1]) Geneviève ist Bizets Frau, die er am 3. Juni 1869 geheiratet hatte. Sie war eine Tochter Halévy's, der sein Lehrer gewesen war.

[2]) Die derzeitigen Direktoren der Opéra comique.

Lieber Freund!

Die ersten Stücke des Andante scheinen mir gut instrumentiert. Aber ich sehe zwei oder drei zweifelhafte Stellen. Ich möchte lieber nicht mit Ihnen darüber reden, weil ich es erst gern einmal hören möchte, um über diese zwei oder drei Stellen eine genaue Meinung zu bekommen.

Was nun das Finale anbelangt — Offenheit ist doch eine unerlässliche Sache zwischen uns beiden — so finde ich es weit unter dem, was vorangeht, und besonders weit unter Ihrem sonstigen Können. Das erste Thema ist ganz unbestimmt, und das Stück, obwohl gut durchgeführt und hübsch gemacht, steht doch hinter dem zurück, was man das Recht hat, von dem Autor des Trios zu erwarten, von dem Schöpfer der Violinsonate und dem Komponisten der Quatre Morceaux, die mir täglich mehr gefallen.

Man braucht nur den richtigen Moment, und er wird kommen: seien Sie sicher.

Tausend Grüsse von Ihrem

Georges Bizet

Aus einem der nächsten Briefe:

Ihr Finale müssen Sie umarbeiten, so glaube ich wenigstens. Das erste Thema wie das zweite erscheint mir ungenügend. Es ist wirkungslos für den Solisten, und das Orchester wird nicht sehr amüsant sein. Sie werden leicht ein besseres Finale finden, ich bin sicher; es wäre schade, ein Werk von einem solchen Wert unvollendet oder unvollständig zu lassen. Glauben Sie mir und seien Sie nicht faul!

Offenbach hat drei ganz anständige Misserfolge gehabt. Ist das das Ende? Oder einfach nur ein Augenblick des Nachlassens? ... Wir werden ja sehen.

Morgen schicke ich Ihnen Ihr Konzert zurück; nun können Sie es instrumentieren. — Ich bin recht müde in diesem Augenblick. Ich habe viele Unterrichtsstunden; die müssen mir helfen, die Ankunft eines Baby vorzubereiten!.. Man fängt an, mich an der Opéra comique zu quälen! Ich sehe keine Sänger!

Tausend Grüsse, auch beste Empfehlungen von meiner Frau

G. B.

Mai 1872

Vielen Dank. — Ihre Zustimmung ist mir kostbar; denn ich halte Sie nicht für fähig, nicht aufrichtig zu sein.

Ich erwarte einen Familienzuwachs in zwei oder drei Wochen. Meiner Frau geht es wunderbar und alles verspricht ein glückliches Resultat.

„Djamileh“ [1]) war kein Erfolg im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Mme Prelly ist unter der Mittelmässigkeit und das Stück liegt ganz abseits der Gewohnheiten der Opéra comique. Trotzdem werden gute Einnahmen erzielt und das Publikum hört mit grossem Interesse zu. Die Kritik ist ausgezeichnet. Die grossen Zeitungen loben die Partitur, andere tadeln meine Wagnerschen (?) Tendenzen, im grossen ganzen aber werde ich ernst und höflich behandelt. Was auch immer geschehen möge, ich bin

[1]) Arthur Pougin berichtet darüber im Ergänzungsband zu Fétis: „Djamileh hatte keinen Erfolg. Es ist ein kleines Werk in einem Akt, eine seltsame Schöpfung, in der Bizet sich ein Vergnügen daraus gemacht zu haben scheint, alle möglichen antiszenischen Eigenschaften auf einander zu häufen, die ein Musiker im Theater finden kann.“ — Übrigens war der Oper im Berliner Opernhaus ein besserer Erfolg unter Weingartner beschieden.

zufrieden, dass ich wieder diese Richtung betreten habe, die ich nie hätte verlassen sollen und die ich in Zukunft nie wieder verlassen werde.....

Ich habe Pläne, Symphonieen, Oratorien zu schreiben usw. Und Sie, arbeiten Sie? Man muss schaffen, die Zeit vergeht und man darf nicht prahlen und grosstun, bevor man nicht gegeben hat, was in uns ist.

Tausend Dank und herzliche Grüsse — Georges Bizet

November 1872

Sonntag war die „Arlésienne" bei Pasdeloup. Da capo und grosse Wirkung!

Mein lieber Freund!

Hier ist ein Brief von Gounod, der Sie betrifft. Also, Achtung, besuchen Sie Gounod; er wohnt 17, rue de la Rochefoucauld. Bringen Sie ihm Ihre Sonate, gehen Sie hin!

Also leben Sie wohl, 1000 herzliche Grüsse — Georges Bizet

1873 (?)

Lieber Freund!

Ihre vier Stücke haben mich entzückt. Die erste Idylle und das chromatische haben mir besonders Freude gemacht. — Meine Meinung über Ihr Trio hat sich nicht geändert. Jedenfalls hat dieses wiederholte Lesen mir eine noch bessere Meinung gegeben, als ich früher darüber hatte.

Ich bin glücklich, Sie arbeiten zu sehen; alle, die gute Musik komponieren, sollten ihren Kampfeseifer verdoppeln, um den täglich wachsenden Einbrüchen dieses infernalen Offenbach das Handwerk zu legen. Dieses Tier [animal], nicht zufrieden mit seinem „Roi Carotte" im Gaîté, ist im Begriff, uns noch einen „Fantasio" in der Opéra comique zu bescheren. — Noch mehr! Seinen „Barkouf" hat er von Heugel zurückgekauft, hat diesen ganzen Mist mit neuen Worten versehen und ihn an Heugel für Fr. 12,000.— wieder verkauft. Die „Bouffes-Parisiens" werden den ersten Genuss dieser Schmutzerei haben. Der Winter wird arm an Novitäten sein ...

Sind Sie dort ein wenig von Ihren Überschwemmungen befreit? Ist es wirklich unsere Bestimmung, der Raub aller dieser Plagen zu werden? Werden wir endlich einmal Ruhe haben? Ich hoffe es, aber viele Leute bleiben furchtsam.

Tausend freundlichste Grüsse. Schicken Sie bald wieder etwas Ihrem

Georges Bizet

Lieber Freund!

Tausend, tausend, tausend Millionen Entschuldigungen! ... Seit zwei Wochen habe ich Ihre Sendung auf meinem Tische liegen. — Jetzt im Augenblick finde ich sie und glaubte sie schon zwei Wochen in Ihren Händen! Ich bin wirklich ein Windbeutel und weiss gar nicht, wie ich mich in Ihren Augen entschuldigen soll.

Das Stück ist sehr hübsch. — Es ist gut orchestriert. Vielleicht ermangelt es etwas der Klarheit. Die Holzbläser besonders treten an drei oder vier Stellen etwas zu stark in den Vordergrund, obwohl die Natur des Stückes dieses Vorgehen rechtfertigt. — Ihre Wirkung mit dem Horn und Fagott ist neu und hübsch. Seite 3: Das Quartett kommt 4 Takte zu früh. — Vermeiden Sie Reibungen. Jeder Teil sollte immer eine Atmosphäre um sich haben, die rein ist und freie Bewegung gestattet.

Ich möchte gern, dass Sie etwas Grosses instrumentieren, für Massenwirkung berechnet. — Zwei oder drei Flöten — vier Corni — zwei Trompeten, Posaunen usw. — Machen Sie schnell etwas und schicken Sie es mir.

Ich reise am 8. Juni ab. Adresse, 17, rue de Paris, in Port-Marly.

Der erste Akt von Carmen ist fertig; ich bin ziemlich zufrieden damit.

Tausend Grüsse und ebensoviel Entschuldigungen! Georges Bizet

1874 (?)

Lieber Freund!

Sie sehen, ich habe nicht viel zu tadeln. Sie sind auf der Höhe und Sie instrumentieren sehr gut. Die Ouvertüre ist amüsant, und ich glaube, sie wird ausserordentlichen Erfolg haben.

Diesen Sommer habe ich einen „Cid" in fünf Akten gemacht. Faure hat mich dazu angeregt: ich werde ihn nächster Tage seine Partie hören lassen. Wenn ihm die Sache gefällt, so werden wir hoffen können, damit „in der grossen Bude"[1]) anzukommen.

Carmen wird bald fertig sein. Die Proben sollen im Dezember beginnen.

Tausend Grüsse von Ihrem ergebenen Freunde Georges Bizet

1874 (?)

Lieber Freund!

Ihr liebenswürdiger Brief hat mich im Bette gefunden, im tête à tête mit einer besonders heftigen Angina. — Seit zwei Stunden sind die Abszesse verschwunden, und ich bin im Begriff, mir durch den Genuss von Kotelettes neue Kräfte zu verschaffen.

Ich reise in einigen Tagen. — Ich habe in Bougival einen kleinen, sehr ruhigen Winkel gefunden, der sehr hübsch am Wasser gelegen ist. Dort werde ich Carmen zu Ende bringen; die Proben sollen im August beginnen; die Aufführung ist für Ende November oder Anfang Dezember vorgesehen. Dann will ich dort „Sainte Geneviève" beginnen, vielleicht auch fertig machen: ein Oratorium, auf das ich grosse Hoffnungen setze.

Halten Sie mich auf dem Laufenden mit Ihren Arbeiten, lieber Freund, und empfangen Sie vielen Dank für alle Ihre Liebenswürdigkeiten von den „Bizets", Vater, Mutter und Kind. Georges Bizet

Mein lieber Freund!

Das Nocturno ist sehr hübsch und auch recht gut orchestriert . . . Was das Finale des Konzertes anbelangt, so scheint es mir zwei grosse Fehler zu haben: 1. Es ist nicht ein Stück für Klavier. 2. Es ist kein Finale für ein Konzert; das hübsche Stück scheint da nicht gut plaziert zu sein. — Manches erscheint mir darin gesucht und ich glaube nicht, dass ein Pianist seine Rechnung dabei finden wird. Das Stück ist weit davon entfernt, schlecht zu sein. Der Anfang macht sich sehr gut, aber fürs Orchester. Ich sehe auch, beim nochmaligen Lesen, dass das Klavier Sie geniert hat. — In Summa: ein gutes Stück, aber nicht geeignet zum Finale eines Klavier-Konzertes. Sie, das ist fürchterlich schwer! Seit drei oder vier Jahren träume ich von einem Konzert und ich kann es nicht fertig bringen, das Klavier und das Orchester gleichzeitig zu komponieren.

[1]) Damit ist die grosse Oper gemeint, deren Pforten sich aber der Bizetschen Muse nie geöffnet haben.

Aber lassen Sie sich nicht entmutigen und schreiben Sie fleissig. — Sie arbeiten nicht genug. Schaffen Sie, schaffen Sie!

In ein paar Tagen beginnen die Proben zu Carmen. Sie soll Ende November oder Anfang Dezember in Szene gehen.[1]) Ich habe zwei Monate mit der Orchestrierung zugebracht; meine Partitur umfasst 1200 Seiten.

Tausend herzliche Grüsse von Ihrem ergebenen Freunde

Georges Bizet

Meine Frau sendet beste Empfehlungen.

Mit diesem Briefe schliesst die ganze Sammlung.

[1]) Die erste Aufführung von „Carmen" fand erst im darauf folgenden Jahre statt: 1875, am 3. März, genau drei Monate vor dem Tode ihres Schöpfers.



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

183. **Ernst Otto Nodnagel: „Stimmbildung und Staat“. op. 39. (Verlag der „Darmstädter Verkehrszeitung“.**

Eine kleine geistreiche Schrift: gleich bedeutsam in ihren Zwecken wie einfach in der Anschauung und klar in der Gruppierung des Stoffes. Man merkt aus jeder Zeile, dass kluger Witz und logischer Scharfsinn die Feder führten. Mag sein, dass sie mich besonders interessiert hat, weil ich auf einem anderen Gebiete zu ähnlichen Resultaten gekommen bin, — gewiss ist, dass die psycho-physiologischen Tatsachen überraschend wirken und in der höchst einfachen Erklärung höchst komplizierter Naturvorgänge für die Tonbildung und gesamte Gesangskunst ausserordentlich nützlich werden können. Das Buch ist dreiteilig. Teil I enthält in knappen Worten eine Analyse des natürlichen Verlaufes der Tonentstehung, — Teil II die Nutzanwendung des empirisch gewonnenen Tatsachenmaterials für den praktischen Gesangsunterricht, — Teil III die für den Staat aus eben demselben sich ergebende notwendige Verpflichtung zur Einführung der Tonbildungslehre auf psycho-physiologischer Grundlage in den Schulen und zur systematischen Ausbildung des Menschen zu richtigem und gesundem Sprechen, Reden und Singen. Leider ist es unmöglich, das für jeden Sänger und jede Sängerin lesenswerte Schriftchen bis ins kleinste hinein zu sezieren. Ich kann nur auf das Wichtigste aufmerksam machen. Zunächst ein Vorzug: Fehde allen Methoden (mit und ohne Gänsefüsse!) bis zur Vernichtung, — und im Gegensatz zu ihnen und ihren verderblichen Zwecken die feste und sichere Begründung des Naturvorganges, den wir „Ton“ nennen, gemäss des gegebenen psycho-physiologischen Beweismaterials! Das ist prächtig und hat sicherlich die Zustimmung aller Einsichtigen für sich. Die Definitionen (Teil I) sind ungemein prägnant. Auch die physiologische **Registertheorie** hat etwas Bestechendes, obwohl man dem Verfasser vorläufig noch die Verantwortung überlassen muss. Nodnagel unterscheidet je nach der Schwingungsweise der Stimmbänder: „**Bruststimme**“ und „**Fistelstimme**“ (Falset) bei Männer- und Frauenstimmen, — die „**Kopfstimme**“ bei Frauenstimmen und die „**voix mixte**“ oder das Register mit gemischter Resonanz bei **beiden**. Wichtig ist dabei die Bukofzer entlehnte Tatsache: „**Wenn die Stimmbänder in ihrer ganzen Breite gleichmässig schwingen, so produzieren sie die Bruststimme. Schwingt nur ihr freier Rand, so entsteht die Kopf- oder Fistelstimme.**“ Bei der voix mixte wandelt der Luftstrom die Schwingung der Stimmbandränder bei seiner Verstärkung in Totalschwingung um, d. h. es findet ein Übergang statt von der echten Falsetvibration zur Thoraxvibration. Auch die „**Identität des weiblichen Mittelregisters mit dem männlichen Falset**“ leuchtet ohne weiteres durch die Annahme gleicher Entstehungsart — durch Schwingung der Stimmbandränder ein. Es folgt die „Psychologie der Stimme“: **Der Ton als Bewegungsvorgang unter dreifacher Voraussetzung (1. sensorischer Reiz, 2. Innervation des Muskels, 3. eine die Bewegung ausführende Muskelkontraktion).** Die Wichtigkeit der Innervationsvorgänge bei der Phonation (sowohl des Atmungsapparates, des Kehlkopfes

und des Ansatzrohres) kann hiernach unmöglich mehr bestritten werden. Was Nodnagel über die „*epidemische Verrücktheit*", zu deutsch das Korset der Frauen sagt, sollten sich alle Sängerinnen zunutze machen; denn bei der wichtigsten Funktion des Gesanges, dem Atem, findet eine Erweiterung des Rippenkorbes statt. Diese Erweiterung bis zu seiner unteren Basis darf nicht erschwert oder gehemmt werden, wenn die Atmung nicht darunter Not leiden soll (cf. Paul Schultze-Naumburg, Dr. G. Avellis). Interessant sind auch die Kapitel über: „*Sympathetische Innervation*" (§ 14) und den „*Ausgleichmechanismus der Kehlkopfmuskeln*" (§ 18). Bis hierher kann man Nodnagel anstandslos folgen; denn der Tonbildung wird auf Grundlage starker Beweise ein klares Ziel gesteckt. Voraussetzung der Tonerzeugung ist einfach: die *Tonvorstellung* und die *Innervation* der in Frage kommenden drei Teile: Atmungsapparat — Kehlkopf — Ansatzrohr. — Teil II dagegen hält nicht, was Teil I verspricht. Hier muss man bedeutende Einschränkungen machen und hinter viele Argumente des Verfassers ein grosses Fragezeichen setzen. Wenn Nodnagel sich zu dem Schlusse berechtigt glaubt, dass „*seine Theorie nicht nur durch die Naturgesetze, sondern auch durch die Empirie als richtig erwiesen sei*", so ist das nach *dieser* seiner Darstellung stark in Zweifel zu ziehen. In der Theorie gebe ich ihm recht, in *dieser Praxis nicht*. Was er sagt, macht sich auf dem Papier höchst einfach, und klingt recht nett, ist aber im Leben verteufelt schwer. Seine Kronzeugen: die 36, 38 und 44 Jahre alten (!!) Tenöre aus Masurien usw. . . wie der „Eskadronchef" mit der Stimmbandlücke flössen nicht gerade sonderliches Vertrauen ein. Dass erstere nach einem Vierteljahr des Studiums (?!) im Besitze eines leicht ansprechenden (?!) hohen c, cis und d gewesen sind, ist an sich schon möglich. Ob die Töne aber auch schön waren und dem Klange nach befriedigten, ist eine andere Frage. Überhaupt schmeckt der Teil etwas „undefinierbar". Der Schein der Objektivität ist nicht immer gewahrt. Man merkt die „pro domo-Absicht" und wird verstimmt. Die Hauptsache aber ist das Fehlen des „*Wie*". Was habe ich zu tun, um z. B. den Windkasten richtig zu innervieren? Also wie atme ich? Welches sind die begleitenden Innervationsgefühle? Ferner die falschen Atmungen: Schlüsselbein-, Flanken-, Kurzatmung usw.? Bruststütze, Gefühl der Brustspannung usw.? Ich glaub' ihm schon, wenn er das „konzentrierte" Piano für höchst „*einfach zu erlernen*" hält, aber in prazi schaut's doch ganz anders aus. Die Aufgabe der Stimmbildung ist auch psycho-physiologisch nicht mit *Worten* zu lösen, sondern nur durch *Taten*. Im übrigen muss ich bemerken, dass die psychologische Stimmbildungslehre keineswegs ein „*Fund*" des Verfassers allein ist. Vieles, ja das Meiste und Beste, hat ihm z. B. Lilli Lehmann in: „Meine Gesangskunst" vorweg genommen und weitaus empirischer und *praktischer* dargestellt. Auch scheint ihn die „Irrlehre vom Stauprinzip" des Herrn George Armin mehr beeinflusst zu haben, als er selbst vielleicht heute zugibt. Es ist so manches in dem Buche, was längst von dem Verfasser der „Automatischen Lehrsätze" und den Vertretern der Müller-Brunowschen Lehre in die Tat umgesetzt wurde, wenn auch nicht in gleich klarer psycho-physiologischer theoretischer Fassung, so doch in der Anwendung im gleichen Sinne dieser Schrift. Über die persönlichen Spitzen und bissigen Ausfälle kann ich daher füglich hinweggehen. Sie wären besser unterblieben; denn eine ernste Sache will eben nur eine ernste Behandlung. Uneingeschränkten Beifall verdient dagegen der letzte Abschnitt. Hier kann man Nodnagel nicht stark genug unterstützen. Die echte Tonbildung ist eines der wichtigsten *hygienischen* Mittel, und der Staat hätte die ethische Pflicht, endlich der Reorganisation des verderblichen Schul- und Chorgesanges näher zu treten und das Seine zur Hebung und Kräftigung der allgemeinen Gesundheit seiner werdenden Staatsbürger durch Einführung einer vernünftigen und natürlichen Tonbildungslehre und

Gesangskultur (systematische Erziehung zu richtigem Sprechen, Reden, Singen) beizutragen. Rudolf M. Breithaupt

184. Stewart Macpherson: Praktische Harmonielehre. Deutsch von J. Bernhoff. Verlag: J. Williams, London. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Harmonielehren gibt es gerade genug. Der Verfasser — Dozent an der Royal Academy of Music in London — rechtfertigte sein Buch bei der ersten Auflage mit dem Hinweis auf die Praxis, der ein kurzgefasstes und doch gründliches Werk fehle. In kurzer Zeit hat seine Harmonielehre fünf Auflagen erlebt! Gewiss ein seltener Erfolg eines theoretischen Werkes und ein Beweis, dass es nicht überflüssig war. Macphersons Harmonielehre ist eine praktische. Der Verfasser will dem lernbegierigen Jünger nicht Gelehrsamkeit — sondern Können vermitteln. So finden sich denn nirgends lange theoretische Deduktionen, sondern es wird kurz und knapp die praktische Regel aufgestellt. Bei den Dreiklängen z. B. kein Wort von Obertönen, keine Philosophie über Dur und Moll, sondern einfach das Rezept: Ein Dreiklang ist der einfachste vollständige Akkord, der verwendet wird . . . Es gibt drei Arten von Dreiklängen . . . Die Art, wie hier Kunstregeln gelehrt werden, hat etwas vom Stil der „Instruktionsstunde". Nach dem Warum wird selten gefragt; es ist einfach so. Punktum. Jedenfalls prägen sich diese kurzen, knappen — wär's nicht ein Engländer, der sie geschrieben, würde ich sagen — echt preussischen Instruktionsvorschriften für Harmonie-Rekruten leicht ein. Die Fassung der Regeln erschöpft fast immer das Wesentliche. Einige Kleinigkeiten könnten gebessert werden. So findet sich folgende Definition der Melodie: „Einzelne, aufeinanderfolgende Töne oder Klänge". — Sonst nichts. Oder: „Dissonanz = eine Zusammensetzung, der eine besondere folgen, manchmal vorausgehen muss." — Wer's weiss, der wird's schon wissen. — Neu, aber leicht missverständlich und überflüssig ist die Bezeichnung Obertonika für die zweite Stufe der Skala. Ausgezeichnet ist der musikalische Teil des Buches. Der Verfasser hat hier den goldenen Satz aufgestellt, dass der Schüler auch in den simpelsten Beispielen eine Kompositionsaufgabe zu erblicken habe und dass der blosse, architektonische Aufbau von Akkorden wertlos ist. In Befolgung des Prinzipes hat Macpherson die Aufgaben auch so gestellt, dass sie eine gewisse künstlerische Lösung ermöglichen, ja erfordern, und hierin liegt wohl der Hauptwert des Buches. Der Schüler setzt nicht trockne bezifferte Bässe aus — sondern Gavotten, Walzer, Lieder. Für die deutsche Ausgabe wäre es wohl erwünscht, an Stelle der englischen Volksmelodieen — deutsche zu setzen, es würde das der Absicht des Verfassers entsprechen, dass der Studierende sich möglichst früh angewöhnen soll, zu bekannten Liedern die Harmonie hinzuzudenken. Die Anwendung des Stoffes ist im übrigen so erfolgt, dass zuerst die diatonischen, dann die chromatischen Harmonieen behandelt werden. Ein dritter Teil bietet besondere Beispiele, die gleichzeitig mit dem Studium der ersten beiden Teile gelöst werden sollen. Entbehrlich wären vielleicht die Kapitel vom Undecimen- und Terzdecimen-Akkord. — Im übrigen aber eine Theorie, die nicht — grau ist.

Georg Münzer

MUSIKALIEN

185. Prince Ladislas Lubomirsky: Poème symphonique en trois parties. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ohne Programmerläuterung ist dieses symphonische Gedicht nur im ersten Teil sofort verständlich: quälende Sehnsucht, leidenschaftliches Kämpfen, weiblich-graziöses Gegenspiel, inbrünstige Liebesempfindung; den Schmerzgefühlen des zweiten Teiles hingegen mit ihren Schattierungen kommt der Hörer nicht recht nahe, er wird sogar die

harmonischen Störungen am Schlusse mangels aussermusikalischer Hilfsvorstellungen ablehnen; im dritten Teile scheint der Held des Ganzen in irgend einer Verzauberung zu enden. Ihr Motiv ist echt russisch und reizvoll, und überall fesselnd ist Lubomirsky's Rhythmik. Im übrigen wird das Werk in Deutschland kaum auf viel Sympathie rechnen können.

186. **Ferruccio Busoni**: Lustspiel-Ouvertüre op. 38 (komponiert 1897, umgearbeitet 1904; aus Zwei heitere Ouvertüren) für Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein wirklich heiteres, sehr anspruchsloses und leicht ausführbares Werkchen.

Dr. Hermann Stephani

187. **Charles Wood**: Die Ballade von Dundee für Bass-Solo, Chor und Orchester. (Text von W. E. Aytoun, deutsche Übersetzung von L. Kirschbaum.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Werk hebt mit einem charakteristisch-trotzigen Motiv an, das seinen Ursprung in der dorischen Tonart hat, wie auch die später hier eintretende Weise sicher in irgend einer Nationalmelodie wurzelt. Dadurch erhält das Werk einen originellen bodenständigen Zug. Auch einige feingearbeitete Chorstellen (u. a. „Langsam von durchbrochenen Ufern") fallen angenehm auf. Wo der Komponist aber den heimatlichen Boden verlässt, wird er konventionell, sehr homophon und vermag auf die Dauer nicht mehr zu interessieren.

188. **Ludwig Thuille**: Drei Gesänge für Frauenstimmen (Chor oder Solo) mit Klavierbegleitung, op. 31. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Thuilles Frauenchören gegenüber packt der Kritiker seine Lupe ein und sagt sich seufzend: „Wäre doch die Welt so schön, wie sie sich in diesem Kopf und diesen Liedern malt" und sagt zu den Damen: „Gehen Sie hin und singen Sie uns das vor, dann wird uns unglaublich wohl werden. Brauchen können wir's!" Paul Hielscher

189. **Amadeus v. d. Hoya**: Die Grundlagen der Technik des Violinspiels. 2. Teil. 1. Abteilung. Theoretisch-praktische Elementarlehre. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Unbedingt ist dem Verfasser darin recht zu geben, dass die primäre Elementarlehre der Violintechnik bisher in allen Schulen vernachlässigt worden ist, weil man bestrebt war, von den allerdings öden technischen Präliminarien möglichst rasch zu komplizierteren Funktionen fortzuschreiten, sowie das Musikalische in das Studium einzubeziehen. Dagegen scheint mir der Verfasser die Grundelemente der technischen Funktionen gar zu ausführlich zu behandeln; selbst sehr begabten Anfängern wird, fürchte ich, die Lust vergehen, wenn sie den ungemein reichhaltigen vom Verfasser gebotenen Lehrstoff durchnehmen sollen, zumal darin rhythmisch variierte Übungen, Studien in verschiedenen Stricharten u. dgl. gar nicht vorkommen, die unmelodische Tonfolge der Übungen höchst unerquicklich wirkt. Wer aber die Geduld hat, Hoya's Lehrgang durchzuarbeiten, wird freilich dadurch eine ganz vorzügliche Schulung der linken Hand erreichen und für immer die denkbar solideste Grundlage gelegt haben.

190. **Emil Prill**: Schule für die Böhmflöte. op. 7. Verlag: Julius Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Der Verfasser dieser bereits in zweiter verbesserter Auflage vorliegenden Schule, erster Flötist der Königl. Kapelle und Lehrer an der akademischen Hochschule für Musik in Berlin, hat mit grossem pädagogischen Geschick darin ein ungemein vielseitiges und nützliches Übungsmaterial niedergelegt und in knapper Form alles Wesentliche gesagt (Text auch englisch und russisch), was der Flötist über sein Instrument

und von diesem wissen muss. Die alte Flöte ist darin gar nicht mehr berücksichtigt, da die Vorzüge der von Theobald Böhm im Jahre 1847 endgültig konstruierten sogenannten Böhmflöte hinsichtlich der Reinheit der Stimmung und der Gleichmässigkeit des Tones in den letzten Jahren den Sieg über das alte System entschieden haben. Auch Komponisten werden gut tun, in diese vortreffliche Schule einen Blick zu werfen, da sie aus ihr sehr gut ersehen können, was man heute den Flötisten bieten darf.

Dr. Wilh. Altmann

191. **Robert Volkmann:** Konzert für Violoncello mit Begleitung des Orchesters oder Pianofortes op. 33. Neue Ausgabe von Hugo Becker. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Der bekannte Cellovirtuos Hugo Becker hat sich bemüssigt gesehen, Volkmanns Cellokonzert „neu herauszugehen", jenes Konzert, das noch immer als das gedankentiefste und klangschönste der Celloliteratur gilt. Becker hat der Cellostimme Applikaturangaben beigefügt. Das werden manche Cellisten dankbar begrüssen, andere werden trotzdem ihre eigene Applikatur beibehalten. Ferner hat Becker eine Kadenz von eigener Komposition eingelegt. Sie soll willkommen sein, wenngleich sie nicht für die vier Originalkadenzen Volkmanns, die ausgelassen sind, entschädigen kann. Auch die zahlreichen den Angaben Volkmanns gerade zuwiderlaufenden Vortragsbezeichnungen (Bindungen, Pizzikati) seien dem Praktiker verziehen. Aufs schärfste zu verurteilen sind jedoch seine Ausmerzungen grösserer Partieen aus dem Konzert. Die so entstandenen Lücken hat Becker — ohne sie als solche kenntlich zu machen! — durch landläufige Phrasen dürftig zugestopft. Auch sonst begegnet man Verwässerungen Volkmannscher Figuren, die zugunsten leichterer Spielbarkeit angebracht sind. Es fehlen in der Neuausgabe: 16 Takte beim Buchstaben G, 8 Takte beim Buchstaben M, kurz vor der Kadenz, und 8 Takte nach der Kadenz, vor Wiedereintritt des Tempo I. Das Volkmannsche Konzert ist ein symphonisches Gebilde, bei dem jeder Takt in innerer Beziehung zum Ganzen steht. Becker tilgt mit seinem ersten Strich eine der kunstvollsten Stellen der Durchführung, wo sich der Wettstreit zwischen Cello und Orchester besonders spannend gestaltet. Der letzte Strich beseitigt die prachtvollen Fortissimoschläge des Orchesters vor dem duftig zarten Schlusse des Konzerts, also eine wohlberechnete Kontrastwirkung! Bei der Aufführung von Werken grosser Meister hat der reproduzierende Künstler das Recht, seinem Naturell nicht zusagende Stellen auszulassen. Gibt derselbe Künstler aber ein derartiges Werk neu heraus, so berechtigt ihn nichts, die im Spiel ausgelassenen Stellen auch im Druck stillschweigend zu tilgen. Über seiner Geschmacksrichtung darf er die Hauptpflicht des Herausgebers nicht vergessen: eine korrekte Ausgabe herzustellen. Will er eigene Weisheit anbringen, so hat dies nur nebenbei zu geschehen — z. B. sind Striche durch punktierte Linien als „ratsam" anzudeuten — Änderungen bescheidentlich in der Fussnote vorzuschlagen. Das ist der einzige Weg, in der Ausgabe trotz der Neuerungen auch die Korrektheit zu wahren, der Weg, den Becker nicht gewandelt ist. Seine Bearbeitung ist eine Verschlimmbesserung des Volkmannschen Konzertes.

Dr. Hans Volkmann

192. **Jules J. Major:** Konzert in a-moll für Violoncello mit Begleitung des Orchesters op. 44. Verlag: Méry-Béla, Budapest.

Der Komponist bemüht sich mit Erfolg, das übliche Schema der Cellokonzerte zu durchbrechen und in freier Form klangvolle Tongebilde zu schaffen. Er verwendet das Soloinstrument oft sehr glücklich, so in den zahlreichen Rezitativen und den wirkungsvollen Variationen. Die Begleitung deckt fast nie den Solisten. Ein Spieler mit Phantasie, mit schönem grossen Ton und bedeutender Technik wird mit dem Konzert sicherlich Erfolg erzielen.



IV. 19

ALBERT LÖSCHHORN
† 4. JUNI 1905

193. **Johann Bohus:** Sonate h-moll für Violoncello und Pianoforte op. 101. Verlag: Louis Oertel, Hannover.

Weniger eine Sonate, als eine Reihe lose zusammenhängender Cellostücke, denen eine gewisse Stimmung nicht abzusprechen ist. Das Andantino gibt sich recht graziös, der letzte Satz zeigt flotte Tarantella-Rhythmen.

194. **A. Liek:** Dramatische Phantasie für Violoncello mit Pianofortebegleitung. op. 26. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Ein Stück, das zwar dem Solisten Gelegenheit gibt, die Modulationsfähigkeit seines Tones in allen Lagen zu verwerten, das aber durch die wenig interessante Arbeit in der Begleitung etwas eintönig wirkt. Eine farbenreiche Orchestration würde hier viel helfen können, da ein frischer und grosser Zug in der Komposition unverkennbar ist.

Hugo Schlemüller

195. **J. S. Bach:** Sonata in Es-dur. No. 1. der Orgelsonaten. Für Orchester übertragen von H. H. Wetzler. Verlag: Novello & Co., London.

Das vorliegende Arrangement Wetzlers ist nicht ohne Stilgefühl gemacht. Es ist eine gute Instrumentationsstudie.

196. **Otto Urbach:** Vier Lieder mit Klavierbegleitung, op. 21. — Vier Lieder mit Klavierbegleitung, op. 22. Verlag: Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin.

Die Tonsprache Urbachs interessiert auf den ersten Blick. Viel Eigenes weiss er zu sagen. Harmonische Härten laufen zwar mit unter, doch entwickelt sich alles soweit organisch, dabei niemals des für die jeweilige Stimmung nötigen charakteristischen Ausdrucks entbehrend.

197. **Wilhelm Rohde:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 4. — Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 20. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Rohdes Phantasie ist stumpf und trocken. Dem Zauber des Sprachrhythmus steht er hilflos gegenüber.

198. **Musik am Sächsischen Hofe.** König Anton von Sachsen: a) Die Nymphe des Pohrsbergs; b) Kavatine. Revidiert von Otto Schmid-Dresden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ersteres der Prinzessin Amalie, seiner Nichte, zum Namenstag 10. 7. 1815 gewidmet, das zweite aus einer Kantate stammend, die der schöngeistige König Anton aus Anlass der Geburt seines Neffen Clemens, 1798, komponiert hat, sind Liedchen, wie sie die Zeit der graziösen Schäferspiele fast allzureichlich hervorgebracht. Wenn auch diese dramatischen Idyllen um die Wende des 19. Jahrhunderts schon überwunden waren, so ging die musikalische Phantasie König Antons, gelegentlich zwar mit Mozarts Harmonik liebäugelnd, doch noch ganz darin auf.

199. **Josef Heckmann:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 1. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Heckmanns op. 1 hätte eine nicht üble Talentprobe werden können, wenn des Komponisten technisches Können nicht auf so schwachen Füssen stände. Harmonische Härten, rhythmische Ungeschicklichkeiten, geringes Verständnis der Behandlung der Singstimme und eine ungenügende Deklamation lassen, trotz einigen guten Anläufen in der Erfindung, die Herausgabe dieser Gesänge als verfrüht erscheinen.

200. **Felix vom Rath:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 12. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Mit den neu erschienenen Gesängen hat der Komponist nichts Erfreuliches geschaffen. Besonders unglücklich ist Felix vom Rath im Erfassen des natürlichen Rhythmus.

Weigandts „Sommerabend" in einen Lento-Viervierteltakt auseinanderzuzerren, ist unverständlich. Auch das zweite Lied „Nacht" lässt an unlogischer Gequältheit des Rhythmus nichts zu wünschen übrig. Verhältnismässig am besten ist das „Gebet" geglückt, obwohl man auch hier zu einer vollen Befriedigung nicht gelangen kann.

201. **Walter Courvoisier:** Acht Gedichte von Anna Ritter für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 3. — Die Muse. Für Baritonsolo mit Begleitung des Orchesters, op. 4. — Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 6. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Ungleich höher als die Gesänge von Heckmann und vom Rath stehen diejenigen von Walter Courvoisier. Ein gesundes Empfinden findet hier einen natürlichen und abwechslungsreichen Ausdruck, abhold aller geistreichseinwollenden Grübelei. Wohl ist auch er nicht frei von allerhand Ungeschicklichkeiten, manchem leichtgewogenen Gedanken gewährt er unbedenklich Einlass in seine gesanglichen Stimmungsbilder, trotzdem ist sein Komponieren ein erfreuliches. Für ganz besonders glücklich geraten erachte ich, soweit der Klavierauszug ein Urteil zulässt, „die Muse". Hier hat der Tondichter Momente von schwungvoller Grosszügigkeit, die einen guten Ausblick auf das weitere Schaffen des jungen Künstlers gewähren. Adolf Göttmann

202. **Shapleigh:** Sechs Lieder für tiefere Stimme, op. 11. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das löbliche Bestreben nach Einfachheit und Schlichtheit hat hier das Flache und Reizlose gezeitigt. Volkstümlichkeit und sentimentale Trivialität liegen bekanntlich dicht nebeneinander, da es gerade so unendlich schwer ist, das Einfache nicht nur mit einfachen Mitteln hinzustellen, sondern auch in der Grösse echter und schlichter Empfindung. Mit der populären Note muss sich gesunde Kraft vermählen, soll das Volkslied vornehm ausschauen und künstlerisch sein. Weiteres wüsste ich über Shapleigh nicht zu sagen, höchstens, dass er ab und an (z. B. in No. IV: „Ihre Treue") ein gutes musikalisches Können an den Tag legt und nach Art der anglikanischen Rasse mit Vorliebe steifbeinig in Sequenzen und ähnlichem gespreizt auftretenden logischen Formenkram schulmässiger Zucht und Gesittung einherschreitet.

203. **A. von Fielitz:** „Mit Veilchen", für eine Singstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Lied, — nichts weiter. Aber höchst fein und sauber gearbeitet, von durchsichtiger, klarer Flüssigkeit, von der viele lernen könnten, dabei liebenswürdig und schlicht und einfach gesungen. Eine Musik wie aus alter Zeit, die von Schubert her noch weiss, wie ein „Lied" zu klingen hat. Über die liebenswürdige Grenze hinaus jedoch keinerlei Eigenart.

204. **Willy Knöpfer:** „Neun Gesänge", für eine Singstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist mir ein inneres Bedürfnis, auf diese Lieder, die jeder Hausmusik einen sinnigen Reiz verleihen würden, nachdrücklichst aufmerksam zu machen. Was man auch von den Gesängen wählen mag, es steckt eine ehrliche Empfindung darin. Schade um diese starke Begabung und eine herrlich-tiefangelegte Natur, dass sie uns zu früh genommen wurde! Zwar, er ist kein Hugo Wolf, auch ohne besondere Genialität, aber er hat jene schöne Tiefe und edle Ruhe, die aus stiller Betrachtung und liebevollem Sichversenken in den Text emporblüht. Knöpfer hatte ohne Zweifel eins: die volkstümliche Note. Man sehe sich einmal No. 1: „Schlummerlied" und No. 3: „Verklungen" an und lausche auf den einfachen Klang, so wird man wissen, was Schlichtheit ist. No. 7: „Mutter" halte ich in der gesunden Volkskraft schlechterdings für ein Meisterwerk, das

einen ganzen Band „Scheri" reichlich aufwiegt. Auch das Sommer- und Frühlingslied (No. 5 und 9) zeugen von üppigem Schwall. Am höchsten aber steht sein Können in dem wundertiefen: „Toter Wunsch", das sich den besten unserer romantischen Blütezeit anreiht. Die süsse Begleitung im zweiten Teile, die sich wie eine Lilie keusch und rein um die schmerzliche Singstimme schlingt, sagt mir, dass hier einst Tiefe geboren ward. Es ist so nichts und sagt doch so viel. Wie töricht und wie komisch zugleich gegenüber dieser schlichten Gebärde einer schauenden Seele das geistreich-geistlose Tun und orchestrale geklügelte Klauben unschöner, weil zweckloser Harmonieen, das Hineingeheimnissen lauter unmusikalischer Dinge, der genialische Schein und das wilde hysterische Schreien und Sichquälen in unseren Tagen! Da sind uns Knüpfer und andere Geistesverwandte doppelt willkommen; denn sie lassen uns wieder glauben und lehren uns, die Hoffnung nicht aufzugeben. Im übrigen sah ich hier wieder die alte Weisheit Robert Schumanns bestätigt, nach der sich kein Meister bildet ohne meisterliche Behandlung eines blühenden Choralsatzes. Rudolf M. Breithaupt

205. **Paul Hassenstein:** Schule für das Normal-Harmonium. (Harmonium mit einheitlicher Registrierung.) Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

Diese Schule hat von vornherein einen grossen Vorzug aufzuweisen, sie ist für ein bestimmtes Instrument mit genauen Registerangaben verfasst. Als das Wirrsal in der Harmonium-Literatur kaum mehr zu entwirren war, wurde auf einer im Mai 1903 in Berlin stattgefundenen Versammlung der deutschen Harmoniumfabrikanten beschlossen, fernerhin bei der Anfertigung des Saugwind-Harmoniums einheitlich vorzugehen. Die jetzigen Instrumente haben gleichen Tastenumfang, gleiche Teilung und Registeranordnung. Sie führen daher den Namen „Harmonium mit einheitlicher Registrierung". Hassenstein, dessen Kompositionen durchschnittlich ein doktrinärer, zopfiger Anstrich aus der Biedermeierzeit anhaftet, zeigt sich in dieser Schule als ein bedeutender Pädagoge. Sie ist das weitaus beste Werk von ihm, ja überhaupt die beste Harmoniumschule, die mir bisher zu Gesicht gekommen ist. Das Übungsmaterial ist trefflich gewählt und mit kurzen theoretischen Anweisungen gepaart, die beigegebene Sammlung kurzer Stücke umfasst die Zeit vor Bach bis auf den heutigen Tag. Mit diesem Werke ist eine grosse Lücke ausgefüllt, durch deren Beseitigung sich sowohl der Verfasser wie auch der Verleger ein bleibendes Verdienst erworben haben, da auch die äussere Ausstattung rühmend anzuerkennen ist.

206. **Ch. M. Loeffler:** Quatre Mélodies pour Chant et Piano op. 10. Verlag: G. Schirmer, New York.

Es ist schwer, zu unterscheiden, welches Lied dieses Heftes am unerfreulichsten und abstossendsten wirkt. Man wird selten eine solche Vereinigung von Unnatur, Schwulst und Langeweile antreffen. Das wird aber stets das Resultat sein, wenn jemand bei derartigem Mangel an Erfindung es unternimmt, unter allen Umständen sich als eigenartig und bedeutend aufzuspielen. Karl Kämpf

207. **Fritz Koegel:** Lieder für eine Singstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es mag an der zum Teil schon ziemlich weit zurückliegenden Entstehungszeit dieser Gesänge gelegen sein, dass sie in ihrem Wert ziemlich ungleich erscheinen. Aus allem will mir indessen hervorgehen, dass Koegel noch nicht recht sich selbst gefunden hat: ein überall fühlbarer Hang, modern zu sein, und ein gleichzeitiges Streben nach volkstümlicher Ausdrucksweise stehen ziemlich unvermittelt nebeneinander. Am besten gefallen mir kraft ihrer entschiedeneren Betonung dieses zweiten Elementes „Mit Trommeln und Pfeifen" und das „Nachtlied der Mutter". Die übrigen Gesänge haben, wenn sie nicht allzu einfach, wie das Wiegenlied, ausgefallen sind, etwas Suchendes an sich, das den Hörer oder Spieler immer dem Eindruck eines schwankenden, unscharfen Charakterbildes aussetzt. Hermann Teibler

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

ZEITSCHRIFT DER INTERNATION. MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 7. — Nic. D. Bernsteins Artikel „Peter der Grosse und die Musik in Russland" gibt einen interessanten historischen Überblick. Erwähnenswert ist die ungeheure Beute an Musikinstrumenten, die die Russen in der Schlacht bei Pultawa machten; auch befanden sich unter den von ihnen gefangen genommenen Schweden meistens Musiker. Der Zar hatte eine Hofmusik, die aus zwanzig Mann bestand, und trug sich mit dem Plan, ein russisches Theater zu gründen. — Ausserdem berichtet Algernon Rose über „South African Clickers" (= harmonika-ähnliche Musikinstrumente) und ergreift Richard Münnich das Wort „Zur Musik-Ästhetik".

SAMMELBÄNDE DER INTERNATION. MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, Heft 3. — Robert Lach veröffentlicht „Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero", über die er in einer Einleitung Schätzenswertes berichtet. Ossero, auf der Insel Cherso im Adriatischen Meere gelegen, ist ein heute wenig bedeutender Ort, der aber auf eine grosse Vergangenheit zurückblicken kann. Die betreffenden Kirchengesänge selbst sind namentlich formal ungemein interessant. — Hermann Aberts Abhandlung „Die Musikästhetik der Échecs amoureux" befasst sich mit einem französischen Traktat aus dem 14. Jahrhundert, der handschriftlich in der Dresdner Königl. Bibliothek befindlich ist: „eine merkwürdige Kombination von Altem und Neuem", der Verfasser „ein gelehrter Dilettant auf dem Gebiete der Musik". — Eine Arbeit von Henry Quittard, „Un musicien oublié du XVII. siècle" betitelt, behandelt G. Bouzignac, von dem merkwürdige Kirchenkompositionen mitgeteilt werden. — J. S. Shedlock bespricht in einer kleinen Studie „The harpsichord music of Alessandro Scarlatti" (nach einer Handschrift im Besitze des Britischen Museums). — J. G. Prodhomme veröffentlicht die Statuten der „Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIII. siècle", die aus dem Jahre 1765 stammen. Von der Gesellschaft weiss man nicht, wie lange sie existiert hat. — Eine sehr inhaltsreiche Arbeit ist von O. G. Sonneck verfasst und befasst sich mit „Early American operas". Eine ganze Reihe von Opern, die in Amerika seit 1730 aufgeführt wurden, sind hier analysiert. Manche von ihnen sind ganz besonders bemerkenswert, wie etwa „Tammony or the Indian chief" (gespielt 1794 in New York), worin Columbus und Indianer auftraten. Ebenso merkwürdig sind die mitgeteilten Lieder und das abgedruckte Rondo aus der Ouvertüre zu der Oper „The archers or the mountaineers of Switzerland" von B. Carr. — Schliesslich verteidigt sich Fritz Brückner ausführlich gegen die von Istel gegen ihn erhobenen Beschuldigungen in dem Aufsatz „Zum Thema Georg Benda und das Monodram".

GRAZER TAGBLATT 1905, No. 67. — Ein sehr schöner Aufsatz von Otto Erich Deutsch betitelt sich „Schubertiaden" und gibt eine hübsche Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der „Schubertiade" als eines musikalischen Vortragsabends mit anschliessendem Tanzkränzchen. Der vortreffliche Überblick über die bedeutendsten Schubertiaden und ihre Festhaltung in den Bildern verschiedener

Maier eothält gar viel Wertvolles zur Erkenntnis von Schnberts Wesen; daruoter die Bemerkuog, Schubert habe sein Herz und Gefühl, soweit sie nicht in seine Musik übergiogen, in Freundschaft, oicht in Liebe aosströmen lassen.

TAGESPOST (Graz) 1905, Nn. 57. — Otto Erich Deutsch gibt uoter dem Titel „Schnbert ood Bauernfeld lo Graz" eine Darstellong von Schuberts Aufenthalt lo Graz uod von seloen Freunden uod Bekaonten daselbst, stellt zosammen, was Schubert in Graz kompooiert hat, uod weist daraof hin, wie schwer Schubert im September 1827 der Abschied von seloeo Grazer Freundeo fiel.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, 2. Aprilheft. — Enthält an erster Stelle die Übersetzong „Långfredagsundret or Parsifal" von Jaknb Tegengren, ferner den Schluss der Abhandlung „Akademiska musiksällskapet 1828—1835" voo Otto Aodersaon, einen Aufsatz „‚Die Walküre' på finska teatern" von Axel vno Kotheo, einen „Bref från Dresden" von A. Ingman und zwei Artikel, die sich mit Jean Sibelios befassen: „Sibelios' musik till Pelléas nch Mélisaode" vnn Erik Foruhjelm und „Tunnelaa svao af Jean Sibelius utförd i Wien" von Egon voo Komorzynski.

TAGESFRAGEN (Kissingeo) 1905, No 4. — Konibert Kistler führt lo dem Aufsatz „Richard Wagner lo Bad Kissingen" sus, dass Wagner im Sommer 1862 wahrscheinlich in Kissingeo, freilich nur ganz kurze Zeit, gewellt hat. Voo vielen guten uod our zu wahreo Gedaokeo erfüllt ist die „Der Vngt auf Mühlstelo in Magdebnrg" betitelte Betrachtoog über deutsches Kritikerweseo vno Cyrill Kistler.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1905, Nn. 7. — Karl Stnrck erzählt in seloem Anfsatz „Die erste deutsche Oper" vnn Theiles Siogspiel „Adam und Eva", das am 2. Januar 1678 in Hamburg aufgeführt wurde.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Berlio) 1905, Nn. 7. — „Eio ungedrockter Entwurf Richard Wagners zo einer Operndichtuog" wird hier vno Hubert Ermisch veröffeotlicht. Er ist in der Pariser Leidenszeit Wagners entstaodeo, vom 5. März 1842 datiert uod behandelt den Wagner schnn durch E. T. A. Hoffmano vermittelten Stoff des „Bergmanoes vno Falun". Ein Anhaog briogt zwei Briefe: ao Cnnrad Löffler lo Wien (datiert: Gross-Graup, 20. Mai 1846) uod an Mnsikdirektor A. Röckel (datiert: Dresden, 21. August 1847).

BÜHNE UND WELT (Berlio) 1905, No. 13. — Eothält einen Aufsatz „Die Familie Garcia" vnn Hugn Cnnrat.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, Nn. 31—34. — Aus dem lohalt: „Die Heirat wider Willen" von Leopold Schmidt („Vnn allen Nnvitäten der letzten Jahre ist, trotz mancher Bedeokeo, die ‚Heirat wider Willen' die gehaltvnliste uod erfreulichste"). „Musik in Venedig" von W. Jonker. „Musikalische Zustäode und Bestrebungeo in England" vnn Charles Carlyle. „Über eloige moderne musikalische Ausdrücke" vnn Alfred Heoss (gegen den übermässigen Gebrauch voo Ausdrückeo wie „Tateo erlebeo", „subjektiv", „Stimmuog" u. a. m.).

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, Nn. 12—15. — „Coöperatie np muzikaalgebied"; „Onze Critiek" voo Ary Belinfaote (weist sehr feinsinoig Pflichteo nnd Wert eloer guteo Kritik nach); „Wat is muziek?" von J. H. Garms (eine interessaote „bloemleziog" vnn Aussprüchen d'Alemberts, Heines u. a. m.); „Een verklariog van den mloeur-drieklang eo het probleem vao het dualisme" vnn A. D. Lnman; „De tooukuost in de karikatur" vnn H. E. Greve, „De technik in Beethovens piano-sonates" voo M. C. vao de Rovaart; „Terugblik op het muziek-seizoen 1904—1905" vnn M. C. v. d. Rovaart.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 5. — Otto Richters Aufsatz „Die Musik in ihrer Bedeutung für unser deutsches Volksleben“ klingt aus in den Wunsch, es möge durch eine von der Kirche ausgehende Bachpflege der Einfluss der Musik Bachs auf das ganze Volk ermöglicht werden.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 412. — Ein sehr schöner Einleitungsaufsatz „Shakespeare“ schliesst mit den Worten: „Shakespeare seems to have thought of music as soft, sweet and soothing, ior that was the character of the music for viols and for the songs with lute accompaniment in vogue in his day. He thought, in fact, of music as a ‚concord of sweet sounds‘.“ E. Pront setzt seine Besprechung von „Cherubinis Médée“ fort und lobt namentlich die in dieser Oper enthaltene Gewitterschilderung als eine der feinsten, die es gibt. Ellen von Tidebochl berichtet über „P. J. Tschaikowsky and Mme von Meck“.

BEETHOVEN (Olmütz) 1905, No. 2. — Hans Incls Aufsatz „Kirchenmusik“ betont die Kirchlichkeit der Instrumentalmusik und verlangt Rücksicht auf die nationalen Verhältnisse. Ein „Hess“ unterzeichneter Artikel bespricht Strauss' „Taillefer“.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Cöln) 1905, No. 7. — Der Aufsatz „Hugo Wolf“ von Karl Hagemann bespricht Decseys Biographie und enthält schöne Exkurse über Wolfs künstlerische Persönlichkeit. „Wagner und Meyerbeer“ von Wilhelm Tappert stellt fest, dass auch Meyerbeer mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, bis sich der Erfolg einstellte. „Die zopfigen C-Schlüssel und der ‚unentbehrliche‘ heilige Bratschenschlüssel“ von Franz Dubitzky prophezeit das nahe bevorstehende Ende des Altschlüssels in modernen Partituren.

MITTEILUNGEN DES VEREINS FÜR DIE GESCHICHTE BERLINS 1905, No. 4. — Dem am 26. Dezember 1854 gestorbenen „Ernst Lebrecht Tschirch“ widmet Ferdinand Miroslav Weber ein Gedenkblatt. Tschirch, 1819 in Lichtenau geboren, hat u. a. Wagners Text zum „Fliegenden Holländer“ ein zweitesmal in Musik gesetzt. Das Werk wurde natürlich von der Berliner Hoftheaterintendanz zurückgewiesen, was den Komponisten schwer darniederdrückte. Eine Oper „Frithjof“, eine symphonische Dichtung „Der Nibelungen Kampf“ und eine Ouvertüre zu Kleists „Kätchen von Heilbronn“ werden von Weber gleichfalls besprochen und Tschirch ein Talent genannt, „das, hätte es sich nur frei zu entwickeln vermocht, befähigt gewesen wäre, dem deutschen Volke die schönsten Gaben zu spenden. Ein männlich kraftvoller Geist weht durch die Musik des Künstlers, den deshalb die herbe Seeluft nordisch germanischer Stoffe immer wieder anzog“.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 8—10. — Max Morold handelt über das Thema „Schiller und die Musik“ fein und aufschlussreich; er zeigt namentlich klar, dass Schiller das Ziel Wagners auch seinerseits zu erreichen trachtete, ja es in einem gewissen Sinne auch erreicht hat. August Stern behandelt „Friedrich Schiller und Franz Schubert“, Max Vancsa schreibt über „Die Rose vom Liebesgarten“, unter dem gleichen Titel liefert Nina Hoffmann eine Glosse zum Text der Pfitznerschen Oper, Hans Krenn gibt eine Erwiderung auf Capellens Abhandlung „Siebenton- oder Zwölftonschrift“.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1905, No. 14. — Mathilde von Leinburg behandelt „Johannes Brahms in Baden-Baden“; Arthur Liebscher schreibt über „Die Dresdener Volkssingakademie“, Julius Hagemann über „Arnold Mendelssohn“, Franz Moissl über „Robert Kothe und seine Lautenlieder“.

UMSCHAU

NEUE OPERN

B. Lvovsky: „Elga" betitelt sich eine neue Oper des slawischen Tonsetzers, deren Text nach Grillparzer-Hauptmann vom Komponisten verfasst ist.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Venedig: Die Oper „Istrianische Hochzeit" von Antonio Smareglia wurde im Mai sechsmal unter ausserordentlichem Beifall gegeben.

KONZERTE

Berlin: Der Berliner Volks-Chor (Leitung Dr. Zander) veranstaltet im Winter 1905/6 zwei Chor-Konzerte („Die Jahreszeiten", Chorphantasie von Beethoven, „Walpurgisnacht" von Mendelssohn u. a.) und zwei Solisten-Konzerte.

Die Konzertdirektion Leonard veranstaltet in der nächsten Saison unter der Leitung von Oskar Fried drei Konzerte in der Philharmonie unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters, des Sternschen Gesangvereins und namhafter Solisten. Es gelangen unter anderem die c-moll Symphonie von Gustav Mahler und die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung.

Zürich: Zum eidgenössischen Sängerfest (14.–18. Juli) werden sich etwa 10000 Sänger aus allen Teilen der Schweiz einfinden. Ein aus 1200 Sängern und Sängerinnen der Stadt Zürich gebildeter Festchor wird, unterstützt durch ein von 160 Musikern gebildetes Orchester, am Abend des 13. Juli ein grosses Begrüssungskonzert geben, das am Vormittag des 16. Juli wiederholt werden wird. Als Solisten wirken in diesem Konzert Emilie Welti-Herzog, Ludwig Hess und Theodor Bertram mit. Hauptnummern des Konzertes sind „Tuba mirum" und „Sanctus" aus Berlioz' Totenmesse, und „Taillefer" von Richard Strauss.

TAGESCHRONIK

Über ein „neues" Werk von Bizet berichtet Louis Schneider im „Gil Blas": In einem vom 11. Januar 1859 datierten Briefe schreibt Bizet, der sich damals als Staatspensionär in der Villa Medici in Rom befand, an einen Freund: „Ich arbeite viel, ich beendige eine italienische Oper; ich bin nicht ganz unzufrieden, und ich hoffe, dass die Akademie in meinem Stil grosse Fortschritte finden wird. Zu italienischem Texte muss man italienisch komponieren; ich suchte mich diesem Einfluss nicht zu entziehen. Ich habe mir alle Mühe gegeben, verstanden und ausgezeichnet zu werden, hoffen wir, dass es mir gelungen ist. Im zweiten Jahre werde ich Victor Hugo's „Esmeralda" schicken und im dritten eine Symphonie. Schwierigkeiten gehe ich durchaus nicht aus dem Wege, ich will meine Kräfte messen, während das Publikum noch nichts dreinzureden hat." Die italienische Oper, von der Bizet oben spricht, war eine „Opera buffa" in zwei Akten und hiess „Don Procopio". Die musikalische Welt bedauerte den Verlust jener Partitur. Die aus Rom einlaufenden Sendungen wurden früher im Pariser Konservatorium nicht methodisch geordnet; die jungen Zöglinge

schickten ihre Arbeiten nicht an das Institut, sondern direkt an den Komponisten, der sie durchlesen und analysieren musste, um ein endgültiges Urteil fällen zu können. Wenn der Bericht fertig war, schickte der Komponist die Manuskripte, die er durchgesehen hatte, zurück oder auch nicht, je nach seiner Laune; das Institut trug auch gar kein besonderes Verlangen nach den Schülerarbeiten, die man doch nur in den Magazinen unter dem Dache aufstapelte. Seit dreissig Jahren ist das anders. Auf Betreiben des Herrn Weckerlin, der gegenwärtig der Konservatoriums-Bibliothek vorsteht, werden alle Rom-Sendungen in der Bibliothek methodisch geordnet, um zu jeder Zeit von Musikbeflissenen studiert werden zu können. Heute würde man den Verlust eines Manuskriptes von Bizet nicht mehr zu beklagen haben, wie man noch immer das Fehlen einer der Sendungen Gounod's beklagt! Die Partitur des „Don Procopio" von Bizet wurde glücklicherweise wiedergefunden, und zwar durch folgenden Zufall: Auber, der im Jahre 1871 verstorbene Direktor des Konservatoriums, hatte Bizet's Manuskript irrtümlich unter seinen eigenen Papieren aufbewahrt. Mehrere Jahre nach dem Tode Auber's wollten seine Erben seine Bibliothek verkaufen; bei dieser Gelegenheit fragten sie Herrn Weckerlin und Herrn Charles Malherbe, den gelehrten Archivar der Pariser Oper, nach dem Wert der Papiere und Manuskripte. Weckerlin reklamierte Bizet's Partitur für die Bibliothek des Konservatoriums, der sie gehörte, und dort liess sie der Verleger Paul de Choudens mit Erlaubnis der Familie Bizet kopieren. Das Werk wird im kommenden Winter unter Raoul Günzburgs Leitung in Monte Carlo aufgeführt werden. Bizet hatte den Text zu „Don Procopio" in Rom bei einem Büchertrödler gekauft. Verfasser des Textes ist ein gewisser Carlo Gambiaggio, von dem man nicht viel mehr weiss, als dass er gelebt und diesen Text geschrieben hat. Für die französische Bühne ist der Text von den Herren Paul Bérel (Pseudonym des Verlegers Paul de Choudens, der auch den Text zu Mascagni's verunglückter „Amica" geschrieben hat) und Paul Collin bearbeitet worden. Die Handlung spielt im Jahre 1800 im Landhause des Don Andronico. Don Procopio ist ein alter Geizkragen, der die hübsche Bettina heiraten will; Don Andronico, Bettina's Oheim, begünstigt diesen Heiratsplan, aber Bettina liebt Don Odoardo, einen eleganten Offizier. Natürlich wird, nach den Regeln der italienischen Opera buffa, der alte Knasterbart verhöhnt, und Odoardo's Jugend trägt den Sieg davon.

In der am 21. Mai stattgefundenen Konstituierungssitzung der neuen Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musikgesellschaft wurde als Vorsitzender für die nächsten zwei Jahre gewählt Prof. Georg Schumann (Direktor der Singakademie), als sein Stellvertreter Univ.-Prof. Dr. Max Friedlaender, als Schriftführer Privatdozent Dr. Johannes Wolf und Dr. Erich v. Hornbostel. Ausserdem gehören dem Vorstande an: Realschuldirektor Prof. Dr. Zelle, Oberbibliothekar Dr. Kopfermann und Geh. Ober-Reg.-Rat Dr. Freund. Die Ortsgruppe hat im Juni ihre regelmässigen Sitzungen, die musikalischer Wissenschaft und Praxis zu gleichen Teilen gewidmet sein sollen, begonnen. Anmeldungen erfolgen bei den Schriftführern.

Der Berliner Kapellmeister Karl Müller, der schon bei mehreren Festspielen in Bayreuth als Solorepetitor tätig war, hat an der Wagnerschen Bühnengesangschule eine ständige Lehrtätigkeit übernommen.

In Pressburg wurde ein Brahms-Denkmal enthüllt. Die Bronzebüste ist ein Werk von Prof. Hildebrand-Berlin.

Auf ein 20jähriges Bestehen sieht in diesem Jahre der in Dresden hochgeschätzte Damenchor von Gertrud v. Kieter zurück.



IV. 19

THERESE MALTEN
* 21. JUNI 1855

Die Privatmusikschule E. und M. Gnessin in Moskau beging in diesem Sommer die Feier ihres 10jährigen Bestehens.

Helene Staegemann erhielt den Titel einer Kgl. bayerischen Kammersängerin.

Sigrid Arnoldson wurde zur Grossherzogl. sächsischen Kammersängerin ernannt.

Den Titel „Professor der Musik" erhielten die Herren Universitätsmusikdirektor Heinrich Zoellner-Leipzig, Karl v. Kaskel-München, Musikschriftsteller Otto Schmid-Dresden und Kgl. Musikdirektor Otto Dorn-Wiesbaden.

Anlässlich der Wiesbadener Maifestspiele erhielt der Intendant des Wiesbadener Kgl. Theaters, Dr. v. Mutzenbecher, von Kaiser Wilhelm die Kammerherrnwürde; die beiden Kapellmeister des Theaters, die Professoren Mannstädt und Schlar, erhielten den Roten Adler-Orden IV. Klasse.

Prof. Max Pauer-Stuttgart erhielt das Ritterkreuz des Ordens der Württembergischen Krone.

Auf Grund besonderer Vereinbarungen zugunsten des Bayreuther Wagner-Stipendienfonds hat die Familie Wagner die Befugnis zur Veröffentlichung eines Jugendwerkes Richard Wagners, der „fis-moll Phantasie für Klavier" (Kompositionsdatum vom 27. November 1831) erteilt und den Musikschriftsteller Rudolf M. Breithaupt mit der ideellen (litterarischen oder musikalischen) Herausgabe desselben betraut. Die Phantasie, von R. M. Breithaupt bereits ausführlich skizziert im IV. Wagnerheft der „Musik" (III. Jahrg., Heft 20), ist bei C. F. Kahnt Nachf. Leipzig erschienen.

TOTENSCHAU

Franz Strauss, der langjährige erste Hornist des Münchner Hoforchesters, der Vater Richard Strauss', ist am 2. Juni in München, 83 Jahre alt, gestorben. Er war ein hervorragender Vertreter seines Instruments, und sein Spiel war besonders um des schönen, echten und vollen Tons willen hochgeschätzt und berühmt. Die „Musik" brachte in ihrem Richard Strauss-Heft (Jahrg. IV, Heft 8) ein Bild des Verstorbenen.

Am 6. Juni starb in Brüssel im Alter von 77 Jahren der Komponist und Professor des Brüsseler Konservatoriums, Léon Jouret. Unter seinen Werken sind zwei Opern hervorzuheben, „Quentin Metsys" und „Le Tricorne enchanté".

Musikdirektor Prof. Konrad Heubner, Leiter des städtischen Musik-Instituts und Vorsteher des Konservatoriums in Coblenz, Komponist mehrerer symphonischen Werke, ist am 6. Juni im Alter von 44 Jahren gestorben.

In Lübeck verschied der Schauspieler und Komponist Albert Ellmenreich im Alter von 89 Jahren. Neben Männerchören, Liedern, Duetten schrieb er die komischen Opern „Gundel oder die beiden Kaiser" und „Der Schmied von Gretna-Green".

Der Nestor der Berliner Klavierlehrer, Prof. Albert Löschhorn, ist am 4. Juni gestorben. Löschhorn, am 27. Juni 1819 in Berlin geboren, war Schüler von Ludwig Berger, Grell, A. W. Bach und Killitschgy. Seit 1851 unterrichtete er im Klavierspiel am Kgl. Institut für Kirchenmusik. 1847 gründete er mit den Kammermusikern Adolph und Julius Stahlknecht ein Trio. Löschhorn war ein vortrefflicher Pianist und ein ganz ausgezeichneter Lehrer. Seine Etüden und sonstigen Übungsstücke für Klavier sind zum unentbehrlichen Material im Klavierunterricht geworden. Seit 1858 war Löschhorn Professor der Musik.

KRITIK

OPER

FRANKFURT a. M.: Im Laufe des Mai wurden sämtliche Bühnenwerke des Bayreuther Meisters von „Rienzi" bis „Götterdämmerung" an uns vorübergeführt, diesmal unter Beteiligung einer grösseren Anzahl auswärtiger Wagnerdarsteller von Rang oder Ruf. Das gab der Sache grosse Anziehungskraft, führte hin und wieder aber auch einiges von den bekannten Nachteilen mit sich, die ein künstlerisches Ensemble und die Stileinheit der Aufführung zu gewärtigen hat, wenn von verschiedenen Seiten her Gäste eingreifen — ja selbst „Bayreuther Gäste", falls ihnen nicht Bayreuther Vorbereitungszeit gegeben ist, um in ihre künstlerische Umgebung hineinzuwachsen. Im „Lohengrin" hatten wir gar vier Gäste auf einmal, doch eben hier vollbrachte Ottilie Metzger-Froitzheim als Ortrud eine der glänzendsten, denkwürdigsten Einzelleistungen des ganzen Zyklus, während Dr. R. Walter (München) und Frau Fleischer-Edel (Hamburg) als Lohengrin und Elsa weniger ausrichteten. Ähnliches ereignete sich in den „Meistersingern", wo Demuth-Wien als ziemlich kühler Hans Sachs und Knote-München als Stolzing in der Vollkommenheit ihrer Reproduktion hinter dem Beckmesser von J. Geis-München etwas zurückblieben. Sehr schön gedieh „Rienzi" mit Marie Götze-Berlin als Adriano, und „Tannhäuser", eine Vorstellung von grosser musikalischer Gediegenheit, wobei ein anderer Berliner Gast, Paul Knüpfer, einen rühmenswerten Landgrafen abgab. Der im Punkt der Intonation öfter mangelhafte „Fliegende Holländer" Carl Perrons-Dresden drückte merklich auf die Gesamtwirkung des Werkes; Frau Fleischer-Edel gab hier die Senta. Die „Tristan"-Aufführung konnte mit Frau Litvinne-Paris und Frau Preusse-Matzenauer-München als Isolde und Brangäne nicht immer die festspielmässige Höhe behaupten. Weitere Gäste waren M. Büttner-Karlsruhe, Bender-München, Lina Morny-Kassel (letztere Venus im Tannhäuser). Im „Ring des Nibelungen" bereitete die Wotanastimme Th. Bertrams-Berlin und der ganz bayreuthisch geartete Alberich von D. Zador-Prag den grössten Genuss; Briesemeisters geistreicher Loge konnte für „Weibes Wonne und Wert" nicht den tönenden Reiz aufbringen, der hier kaum erlässlich ist. Auch dem Hagen von R. Mayr-Wien blieb wegen der auffallenden Mattheit seines Tones in höheren Noten die rechte Wirkung versagt. Rühmenswert ist die Hingabe, womit unsere eigenen Kräfte zu ihren Aufgaben standen, so z. B. Forchhammer, der fast alle Heldentenorpartieen auszurichten hatte. Als Dirigenten wirkten Dr. Rottenberg, Neumann und Hugo Reichenberger-München, der bald an Dr. Kunwalds Stelle ganz der unsere sein wird. Er hatte im Dynamischen sogleich einige wohltätige Einflüsse auf das Orchester erlangt; in der Wahl und Abstufung der Zeitmasse trat noch manche Unsicherheit und eine einseitige Neigung zu breitem Tempo an den Tag, als ob Wagner bloss die Gefahr drohe, verhetzt zu werden. Dass aber auch für ihn, z. B. in den „Meistersingern", die Gefahr einer Verschleppung vorliegt, ist bei Wagner selbst nachzulesen — vgl. die Schrift „Über das Dirigieren". Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Das Stadt-Theater hat seine Pforten am 15. Mai mit der Aufführung von „Siegfried" geschlossen. Hugo Wolfs „Corregidor" erlebte nur drei Vorstellungen. Ein verfehltes Textbuch, in dem eine an sich geniale Musik nutzlos vergeudet wird. Ausser der Operette: „Der Opernball" erlebten wir noch eine Rehabilitierung von Kienzls „Evangelimann" und Humperdincks „Die Königskinder". V. A. Loser

KÖLN: Im neuen Stadttheater gab es am 25. Mai einen interessanten Novitätenabend. Das bisher nur in München aufgeführte einaktige Musikdrama „Das Vaterunser“, Text von Ernst v. Possart, Musik von Hugo Röhr übte tiefe Wirkung aus. Muss das ungemein spannende Libretto durch seinen dramatisch kraftvollen Aufbau und die sehr schöne Sprache im rühmlichen Sinne als eine Ausnahme unter den deutschen Operntexten gelten, so hat es andererseits Röhr als Vollblutmusiker verstanden, ihm eine tonale Illustrierung und Ergänzung zu schaffen, die durch Kraft und Schönheit des orchestralen Ausdrucks in gleichem Masse fesselt, wie die je nach Erfordernis wuchtige oder rührend weiche, durchweg deklamatorische Führung der Singstimmen durch die ihr innewohnende Wahrhaftigkeit für sich einnimmt. Röhr, der selbst dirigierte, wurde in herzlicher Weise ausgezeichnet. Wenn auch die derzeitige Inhaberin der Hauptrolle der Rose, Marie Wille, nicht recht auszureichen vermochte, stand die Aufführung doch im allgemeinen auf schöner künstlerischer Höhe. Als alter Pfarrer und flüchtiger Barrikadenkommandant Leroux setzten Louis Bauer und Tilmann Liszewsky ihr bestes mit Ehren ein. — Mit E. Jaques-Dalcroze's einaktiger komischer Oper „Onkel Dazumal“ (Text von F. Nohain, Deutsch von F. Karmin) schloss sich eine kleine Uraufführung an. In lustigem Schelmenspiel macht ein braver alter Witwer zwei bis dahin unsicher tastende, junge Liebende glücklich. Die Musik zeigt viel Grazie, einen feinen Humor und hübsche Melodik, enthält auch speziell im Orchester einige prächtige Details. Auf der Bühne ist der musikalische Dialog bevorzugt. Das Ganze ist eine etwas zu sehr in die Länge gezogene niedliche Harmlosigkeit und da sie wohl nicht den Anspruch erhebt, als mehr zu gelten, fällt ein gewisser Mangel an origineller Erfindung nicht sehr schwer ins Gewicht. Otto Lohse hat eine hervorragend gelungene Aufführung gestellt. Als Solisten des freundlichst aufgenommenen Operchens bewährten sich neben der ausgezeichnet wirkenden Anna Untucht bestens Julius vom Scheidt und Alfred Kutzner.

Paul Hiller

LINZ: Es wurde heuer wieder viel Mühe aufgewendet. Eine Oper jagte die andere. Wenn die Erfolge auch nicht immer der Kritik standzuhalten vermochten, so muss man doch konstatieren, dass von selten unserer Theaterdirektion der Oper eine ganz besondere Pflege zuteil wurde. Von den 22 Opern, die in 63 Aufführungen dargeboten wurden, waren insbesonders vom Glück begleitet: „Die Zauberflöte“, „Rienzi“, „Lohengrin“, „Fidelio“, „Faust“, „Evangelimann“, „Hänsel und Gretel“, „Bajazzo“ und „Götz von Berlichingen“. In „Hänsel und Gretel“ zeichnete sich besonders Frl. Braunstingl (Wien) aus, eine junge, ernststrebende Künstlerin, der der Dornenweg der Kunst nicht allzuschwer fallen wird.

Alois Königstorfer

MOSKAU: In letzter Saison hatte die Kaiserliche Oper 163 Vorstellungen bei einem Repertoire von 25 Opern aufzuweisen. „Eugen Onegin“ bleibt immer die beliebteste (12); nach ihr kommen die „Dame Pique“, „Carmen“ (9), „Russalka“, „Das Leben für den Zar“ (8), „Faust“, „Kajos Igor“ u. a. „Pskowitjanka“ von Rimsky-Korssakow gelangte nur einmal zur Aufführung unter Mitwirkung von Schaljapin, der sich als Johann der Schreckliche glanzvoll bewährte. Sonst blieb das Repertoire eintönig und leer, was bei der bureaukratischen Verwaltung des Kaiserlichen Theaters leicht zu erklären ist. Selbst die ausgezeichneten Kräfte: Schaljapin, Neschdanowa, Jermolenko, Shrujewa u. a., die glänzende Orchesterleitung Rachmaninoffs konnten die Oper nicht auf die gewünschte Höhe bringen. Wir können nicht umhin, der 49 Balletvorstellungen, worunter Tschaikowsky's „Schwanensee“ und „Dornröschen“, zu gedenken. Seitdem der grosse Tondichter die Balletmusik zu der Höhe einer symphonischen Dichtung erhoben hat, findet er talentvolle Nachahmer, wie Koresch-Aschenko, dessen Ballet „Das Zauberspieglein“ (Schneewittchen), die einzige Neuheit der Saison im

Kaiserlichen „Grossen Theater", sich als ein reizendes Werk von musikalischem Wert erwies. — Die Privatoper Solodownikoff entwickelte eine enorme Tätigkeit: 223 Opernvorstellungen bei einem Repertoire von 28 Opern, wovon 8 Novitäten: „Tosca" von Puccini (14), „Bourgeois Gentilhomme" von Esposito (7), „Servilia" von Rimsky-Korssakow (6). Weniger oft gelangten zur Aufführung: die etwas fade Oper „Ines Mendo" von Erlanger, „Der polnische Jude" von Weis, „Die versunkene Glocke" von Davidoff. „Onegin", „Faust", „Carmen" waren auch hier die besuchtesten Opern. — Die Privatoper „Aquarienne" des Herrn Zimin hat noch ein Repertoire von 24 Opern bei 203 Vorstellungen aufzuweisen. Rimsky-Korssakow marschiert hier an der Spitze: seine Oper „Die Mainacht" wurde 29mal gespielt. Von Novitäten sind zu nennen: „Muguette" von Missa (16), „Zaza" von Leoncavallo (16). „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius, „La Navarraise", „Der Orkan" von Bruneau wurden seltener gegeben. Als ganz ausgezeichnete Künstlerin ist Frau Petrowa zu bezeichnen, deren Glanzrolle „Zaza" war. Sehr lobenswert ist die Einführung von ermässigten Preisen zweimal wöchentlich, die der Jugend und dem wenig bemittelten Publikum die Möglichkeit schafft, die Oper zu besuchen. — Die Oper des Herrn Zolotarsky, in einem entlegeneren Stadtteile, vom „Verein zur Förderung des Wohls und der Nüchternheit des Volkes" unterstützt, vermittelt bei sehr geringen Eintrittspreisen den breiten Schichten der Bevölkerung wahren und ästhetischen Genoss, sowie auch das neu errichtete Stadttheater inmitten der Fabriken, in dem ausser Konzertvorstellungen auch Opern gegeben werden. — Als Schluss haben wir noch hinzuzufügen, dass der Besuch ein guter war und dass trotz der Unruhen des Krieges, des sozialen Kampfes das Interesse für Kunst und Musik wach blieb.

E. von Tideboehl

PHILADELPHIA: „Parvula sapientia regnatur" lässt sich von der Metropolitan Operngesellschaft sagen, die hier ihr reguläres Gastspiel während der Wintermonate absolviert hat. Es gehört nicht viel Kunst dazu, diese Gesellschaft zu leiten. Wenn irgend ein Institut mit Hintansetzung der finanziellen Rücksichten ausschliesslich vom künstlerischen Standpunkte geleitet werden kann, so ist es die Metropolitan. Gross-Newyork mit einer Bevölkerung von nahezu vier Millionen Seelen füllt die 70 oder 80 Opernvorstellungen im Jahre, ob nun „Parsifal" oder „Trovatore" gegeben wird, und die Millionäre und Milliardäre, die eine Opernsaison in New York haben müssen, würden auch bei der Deckung eines eventuellen Defizits nicht mit den „Wimpern klimpern". Bei den riesigen Mitteln, die der Direktion zur Verfügung stehen, muss es ihr ein leichtes sein, treffliche Vorstellungen zustande zu bringen. Die Gesangssterne aller Länder warten nur auf den Wink des dollarbespickten Hermesstabes. Die besten Dirigenten, die besten Regisseure, die kostbarste Ausstattung — für Geld sind sie alle zu haben. Die ganze Aufgabe des Leiters besteht in der gewandten Heranziehung neuer Kräfte, wenn die alten Sterne zu verblassen beginnen, und der Feststellung eines vernünftigen Repertoires. Heimische Opernkomponisten zu fördern, wäre freilich seine Pflicht. Allein, wo gibt es welche? Er kann daher mit Seelenruhe seine Blicke nach dem Ausland richten. Was draussen gefällt, Künstler oder Opern, das steht ihm zur Verfügung, darunter kann er seine Auswahl treffen. Unter solchen Umständen ist man zweifellos berechtigt, an die Aufführungen der Metropolitan Operngesellschaft einen strengen Maastab zu stellen. — Von diesem Standpunkte aus kann man der Direktionsführung des Herrn Conried auch für die zweite Saison kein grosses Lob spenden. Er hat eine grosse Anzahl von Künstlern ersten Ranges unter seinem Regime versammelt, allein nicht genug für das Repertoire der Opern, die er gab. Die meisten Künstler wurden überbürdet und ihr Gesang litt darunter. Wenigstens schienen uns Mme Nordica und Mme Eames noch niemals zuvor so matt zu singen als in der verflossenen Saison.

Der Höhepunkt ihrer Kunst schien uns merklich überschritten. Von Frau Sembrich gilt das gleiche. Für Ersatz hat die Direktion ungenügend gesorgt. Die Neuengagements erwiesen sich nicht besonders glücklich. Herrn Knote und Bella Alten wollen wir freilich ausnehmen: jener gefiel hier als Lohengrin und als Tristan ungemein und Frau Alten erwies sich als ziemlich vollgültiger Ersatz für Fritzi Scheff. — Vom „Ring" hörten wir nicht einmal einen Teil. Dafür die „Lucia", die zwar hier ein volles Haus, freilich auch die meisten gähnen machte. Kaum ein Viertel der Vorstellungen entfiel auf Wagners Werke, ein bedauerliches Missverhältnis. Seit der „Parsifal" nicht mehr zieht, hat die Direktion für Wagner nicht viel übrig, noch weniger freilich für die moderne Produktion. — Die meisten Vorstellungen wurden durch unmögliche Besetzungen verdorben. So die der „Meistersinger" durch die Eva der Mme Ackté, einer vortrefflichen Sängerin, die aber französisch fühlt und agiert. Auf dem alten Niveau der Grauschen Oper standen die „Aida" und die „Pagliacci", bei denen der Tenorist Caruso die grösste Zugkraft war. Die „Cavalleria" litt unter der Besetzung der Santuzza mit einer Mme Machi, einer typischen italienischen Provinzsängerin, welche die „Leidenschaft in Fetzen riss". Erfreulich war die Carmenvorstellung, weil wir endlich nach vielen Jahren eine neue Sängerin in der Titelpartie hören konnten, Olive Fremstad. Es war nicht bloss gesanglich eine treffliche Leistung. — Den „Clou" seiner New Yorker Saison blieb uns Herr Conried diesmal nicht schuldig, wie im vorigen Jahre den „Parsifal". Die „Fledermaus" wurde uns nicht vorenthalten. Sie wurde in New York zum Benefiz des Direktors zum ersten Male gegeben und die dortigen Blätter wussten Wunderdinge von der Riesensumme zu berichten, die für den Direktor dabei abfiel. Sie vermochte aber uns über den geringen künstlerischen Wert der Vorstellung nicht hinwegzutrösten. Nur der Eisenstein des Herrn Dippel und die Adele der Alten waren „echt". Im übrigen war aus dem Champagner der Straussschen Musik ein Temperenzgetränk geworden. Der neue Dirigent, Herr Franko, hat dies mit auf dem Gewissen. Dass das Ballet unter Conrieds Regime besser ist und die Ausstattung reicher, ist zuzugeben. Als ein tüchtiger Finanzmann hat er sich bewiesen. Vor dem finanziellen Bankerott ist seine Direktionsführung sicher. — Zwei deutsche Opernsängerinnen, ehemalige Mitglieder der Metropolitan, Fritzi Scheff und Ernestine Schumann-Heink sind zur englischen Bühne übergegangen. Wir hörten sie in der letzten Saison in zwei „komischen Opern", die weder Opern noch komisch waren. Komisch war nur, dass die Künstlerinnen den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen so leichten Herzens machen konnten, unbeschwert durch den „idealen Hang der deutschen Volksseele". Jene Ungläubigen, die dem Dollar ihre Anbetung versagen, werden es aber tragisch finden. Nichts ist an sich tragisch oder komisch. Es kommt auf die Distanz des Beurteilers an. Dr. Martin Darkow

REICHENBERG i. B.: Sich in einem für Wagnerdramen unzureichenden Theater mit unzulänglichen Kräften an Wagners „Meistersinger" heranzumachen, ist ein frevelhaftes Wagnis, das besser unerwähnt bliebe. Es wird dabei augenscheinlich an die Nachsicht und den Lokalpatriotismus des Publikums appelliert. Solisten recht mässig, Chöre ihrer Aufgabe nicht gewachsen und der Kapellmeister nicht immer Herr der Situation. Dauer der Vorstellung samt Pausen etwas über drei Stunden! Eine derartige Aufführung mit solchen immensen Kürzungen (Prügelszene, grosser Teil des Vorspiels zum dritten Akt usw.), nicht richtig gewählten Tempi, mangelhafter Orchesterbesetzung, ungenügenden Chören kann nicht nachdrücklich genug als warnendes Beispiel hingestellt werden.

Dr. Schier

SAN FRANCISCO: Die Opernverhältnisse liegen hier, wie auch anderweitig in den Vereinigten Staaten, noch sehr im argen. Wir haben nur eine ständige Operettengesellschaft, die desto bessere Geschäfte macht, je blödsinniger das Stück und belangloser

die Musik ist. Da die Leistungen durchweg mittelmässig und darunter sind, kann man von einer Besprechung absehen. — Weiter hörten wir diesen Winter drei Operngesellschaften: eine italienische, die Savage Grand Opera Company (englisch) und die Metropolitan Opera Company von New York. Die Italiener bewiesen aufs neue, dass nur für ihre Besten Richard Wagner gelebt hat. Sonst ist alles wie es immer war: Primadonnenunfug, unglaubliche Chöre mit Handbewegungen wie von Maschinen ausgeführt, alles wie zu Zeiten Donizetti's und Bellini's. Auch das Repertoire. Man hat aber für italienische Opern hierzulande noch sehr viel übrig und die Geschäfte gingen trotz siebenwöchentlicher Spielzeit geradezu glänzend. Besonders gefeiert wurde Signorina Tetrazzini, die an die Metropolitan Opera engagiert sein soll. Was alles bei italienischen Truppen vorkommen kann, beweist die Tatsache, dass in Puccini's „Tosca" die Ermordungsszene wiederholt wurde, nachdem der „Ermordete" das Kruzifix wieder an die Wand gehängt und die zu seinen Häupten aufgestellten Leuchter auf den Schreibtisch zurückgestellt hatte. So geschehen im Jahre 1905, 22 Jahre nach Richard Wagners Tode. — Die englische Oper war mehr als mittelmässig. Hier in Amerika beginnt man immer mit der untersten Stelle, um sich langsam emporzuarbeiten. Auch beim Theater. So bestehen die Chöre aus solch strebsamen Jünglingen und Jungfrauen, die früher die untergeordneten Arbeiten besorgten und später zu ersten Darstellern aufrücken wollen. Kein Wunder, dass dann einer den andern mit Singen zu übertreffen sucht, und dass dabei weniger ein künstlerischer Genuss, als ein sehr unkünstlerisches Gebrüll herauskommt. Ich habe nie einen so fürchterlichen Pilgerchor gehört als den in englischer Sprache. — Weitaus die besten Vorstellungen gaben natürlich die New Yorker, die in stattlicher Anzahl mit vollem Chor und Orchester ankamen. Von den Solisten hatte den grössten Erfolg Caruso. Van Rooy hat fast gar keine Stimme mehr, und Frau Sembrich ist zwar immer noch die grosse Künstlerin, ist aber gezwungen, mit ihrer Stimme sehr Haus zu halten. Überhaupt ist die Oper nur noch ein Schatten von dem, was sie zu Zeiten Graus war. Von Opern wurden aufgeführt: Rigoletto, Cavalleria und Pagliacci (zweimal), Lucia, Hugenotten, La Gioconda (zweimal), Fiedermaus, Meistersinger und Parsifal (dreimal). In den Meistersingern, die man hier als „Comic Opera" ungemein komisch fand (ganze Szenen wurden durch Gelächter unterbrochen, trotzdem Goritz seinem Beckmesser die durchaus angemessene Darstellung gab), war Reiss als David der beste; Burgstaller ist zu steif, ein „reiner Tor" auch als Walther Stolzing; sonst war die Darstellung mittelmässig. Hertz, der dirigierte, überhetzte oft die Tempi und hatte zu viele Schönheiten gestrichen. Aber was kann das alles diesem unsterblichen Werke anhaben? Seine Wirkung war auch hier eine unbeschreibliche. — Noch ein Wort über Parsifal. Ich selbst habe mir, aus ästhetischen Gründen, die Vorstellung nicht angehört. Aber immerhin ist es lohnend, den Eindruck zu schildern, den Wagners letztes Vermächtnis in einer Stadt hervorgerufen hat, die wohl mehr als irgend eine andere von den amerikanischen Grossstädten den europäischen Verhältnissen nahe kommt. Und dieser Eindruck war ausserordentlich verschieden. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man annimmt, dass etwa fünf Prozent der Zuhörerschaft zu einem reinen Genuss kam. Der Rest stand dem „Dedicational Festival Play" zum Teil apathisch, zum Teil sogar direkt ablehnend gegenüber. Kein Wunder: Parsifal war die Hauptattraktion Conrieds und ausposaunt, als handele es sich um die grösste Sensation der Neuzeit. Da mussten viele enttäuscht sein. Dieses Verhalten des Publikums sollte aber auch in Deutschland zu denken geben, denn es bestätigt die alte Weissagung, dass Parsifal ausserhalb Bayreuths nicht zur vollen Wirkung kommen wird. Wagner wusste wohl, warum er als letztes Vermächtnis hinterliess, dass sein Parsifal nur im eigenen Festspielhaus aufgeführt werden sollte: die geistige Konzentration ist es, die

das Anhören des Parsifal voraussetzt, und die man in Grossstädten nicht findet. Anders, wer als frommer Pilger nach Bayreuth wandert. Dem offenbaren sich die Wunder der Musik, weil er sich darauf vorbereitet wie ein frommer Christ auf das Abendmahl; seine Gedanken, nur auf das eine gerichtet, erheben sich in höhere Sphären und vergessen der Alltagssorgen und den Kleinkram des Lebens ... Es kann nicht oft genug davor gewarnt werden, dass Parsifal nie ausserhalb Bayreuths gegeben werden sollte; der Gralsraub, den amerikanischer Geschäftssinn verübte, war eine Mahnung noch zu rechter Zeit. Man sollte die warnende Stimme nicht überhören ... Dr. A. Wilhelmj

STUTTGART: Die diesjährige Ringaufführung, die sich bis in den Juni hinauszögerte, war die beste, die ich je hier erlebt. Ausser Brünnhilde (Seiffert aus Bremen) sind wir, wenn keine Unpässlichkeit eintritt, fast aus eigenen Kräften ringfähig. Wotans Rolle scheint im Begriff, an den begabten Herrn Weil überzugehen; als Loge, Siegmund, Siegfried überraschte Herr Costa. Holm ist ein prädestinierter Hunding, Hagen, Fasolt; Frl. Hieser eine hoheitsvolle Fricka, Waltraute, Frl. Wiborg eine hingegebene Sieglinde, Gutrune. Das Orchester unter Pohlig war unübertrefflich. Nach dem „Ring“ hatten wir noch „Meistersinger“ und die 150. Lohengrin-Aufführung. Walther und Lohengrin sang Herr Dippel (New-York). Karl Grunsky

WEIMAR: Die letzten Tage der Spielzeit brachten noch eine Novität: „Lobetanz“, ein Bühnenspiel in drei Aufzügen von O. J. Bierbaum, Musik von L. Thuille. Die frisch empfundene und melodisch gehaltene sowie durchsichtig und diskret instrumentierte Musik, gepaart mit einer volkstümlich humoristischen Dichtung, unterhielten das Publikum aufs beste. Die beiden Hauptrollen erfuhren durch Herrn Bucar und Frl. Runge eine angemessene Darstellung. Die Regie lag in den kundigen Händen Wiedeys und die musikalische Leitung hatte Herr Richard Inne. — Ausser dieser Première interessierte noch ein zwei Abende umfassendes Gastspiel von Sigrid Arnoldson als Violetta und Margarethe. Die Leistungen der Dame entsprachen jedoch nicht dem Ruf, der ihr vorausgeht. Carl Rorich

KONZERT

BONN: VII. Kammermusik-Fest (28. Mai bis 1. Juni 1905). Den Haupttitel „Beethoven-Feier“ trug das herrlich verlaufene Fest insofern mit Unrecht, als diesmal auch Komponisten zu Worte kamen, die weit vor und nach Beethoven geschaffen haben, insofern jedoch mit vollem Recht, als Beethovens hehre Kunst den Mittelpunkt bildete, um den sich alle andere — freilich nur mehr oder weniger passend gruppierte. Dass die Veranstalter von der in früheren Jahren innegehaltenen Idee, künstlerisch einheitlich gestaltete Programme zu schaffen, zurückgekommen sind und neben Werke der Wiener Grossmeister französische Kompositionen ungefähr um die Wende des 17. Jahrhunderts gesetzt haben, halte ich für einen schweren Fehler. Der Gesichtspunkt des Unterhaltens mit künstlerischen Dingen rückt dabei in den Vordergrund, um so mehr, als die französischen Werke — für Quinton, Viole d'amour, Viole de Gambe, Contrebasse und Clavecin gearbeitet — für das grosse Publikum doch in erster Linie einen Reiz als Kuriosa besitzen. Das wirkt aber wieder auf die Beurteilung Beethovens ungünstig ein. War in Bonn die Mischung heterogener Elemente in der Vorführung der künstlerischen Produktionen auch quantitativ nicht von derselben Höhe wie in den Dutzend-Konzerten, qualitativ war sie nicht minder schlimm, ja schlimmer, weil so exklusive Veranstaltungen, wie die Bonner Kammermusikfeste, nur künstlerisch geschlossenes, und dies nicht ohne didaktische Absicht (im höchsten Sinne des Wortes) bringen sollten. Es ist mit alledem kein Tadel der Leistungen der Franzosen verbunden; haben sie reichsten Beifall gefunden, so war dieser wohlverdient: denn alles, was sie gaben, war

von höchster Schönheit und mit jener reizvollen Pikanterie und unvergleichlichen geistvollen Liebenswürdigkeit erfüllt, die auch alltägliche Dinge in das wirkungsvollste Gewand zu kleiden weiss. Nur schade eben, dass Mouret und Beethoven schlechterdings nicht zu einander passen. Mitwirkende Künstler waren die Herren des Joachim-Quartetts, die „Société des instruments Anciens", die „Société des instruments à Vent" (Paris), F. Busoni, E. v. Dohnányi, F. Tischer-Zeitz. — Wenn die Joachims uns, die wir nicht in Berlin wohnen, wieder einmal begegnen, dann sind wir alle des Dankes voll; mag da und dort eine neue Quartett-Vereinigung aufstehen, die einzelnes besser macht: in der Hauptsache müssen sie allesamt zurückstehen, in der geistvollen, den Kern der Sache mit unvermindeter Grösse blosslegenden Klarheit der Gestaltung. Je älter die Joachims geworden, je tiefer sind sie in den inneren Bau der Werke Beethovens eingedrungen, ohne jedoch jemals in ihrer Darstellungsweise frische, rüstige Kraft vermissen zu lassen. Wie wundervolle Früchte gezeitigt werden, wenn nicht nur Talent und jugendliches Temperament ihre Gaben darbringen, sondern über allem künstlerische Besonnenheit und Weisheit walten, das haben die 1500 Besucher des Festes an sich in reichem Masse erfahren können, wenn sie die Darbietungen der Joachims mit dem Vortrag der Fis-dur Sonate (op. 78) durch Dohnányi verglichen: dort Erfüllung der höchsten Ansprüche, hier eine technisch vollendete Leistung, die aber, von der strengsten Warte aus beurteilt, unbefriedigend war, weil der jugendliche Künstler das schwer verständliche Werk zu einer Bravour-Etüde stempelte, mit Kontrasten arbeitete, die im Werke selbst nicht liegen und so den Grundton des ganzen nicht recht erfasste. Aber es steckt Kraft in ihm, die sich Bahn brechen wird. Von Busoni hörte man die Sonate op. 110 vortrefflich spielen. Den Höhepunkt des ganzen Festes bildete der vierte Tag, der Beethoven gewidmet war. — Die Bläser-Vereinigung spielte mit höchster Schönheit Haydns F-dur Oktett, ein Oktett in Es-dur von Th. Gouvy, von dem besonders Satz 1 und 4 interessierten, während der 3. Satz (Romanze) es nicht über allerlei thematische Anläufe bringt, die auf die Dauer ermüden. Herr Hennebeins spielte, von Mlle. Delcourt auf dem Clavecin vorzüglich begleitet, eine C-dur Flötensonate von Friedrich dem Grossen in nonachahmlich herrlicher Weise, ein Lob, das man auch dem Vortrag der interessanten Sonate J. B. Borghi's durch H. Casadesus und Ed. Nanny spenden muss. Die Gesellschaft alter Instrumente brachte weiterhin noch Werke von Mouret (entzückend frivole Sachen), Bruni, Destouches, Camargo, Montéclair u. a. zur Aufführung. Der Zusammenklang der fünf Instrumente ist prächtig, das Clavecin (Pleyel-Paris ist der Erbauer des benutzten Instrumentes) verschmilzt mit den übrigen Instrumenten zur herrlichsten Einheit und schlägt nicht, wie der moderne Flügel, als ein fremder Eindringling die künstlerische Einheitlichkeit des Klanges tot. — Es wäre vielleicht eine der Beherzigung werte Idee, das nächste Bonner Fest einmal in strenger historischer Folge den Entwicklungsgang der Kammermusik illustrieren zu lassen. Da käme jeder der Hörer auf seine Kosten; gut wäre es dabei freilich, wenn der Hörer in die Lage versetzt würde, zu wissen, was an alter Musik Original und wieviel moderne Zutat ist. Das war diesmal nicht der Fall.

Prof. Dr. W. Nagel

BOSTON: Die zweite Hälfte unserer Konzertsaison war besonders glanzvoll. d'Albert brachte uns sein zweites Konzert und, bei aller Hochachtung für den Komponisten, hätte ich lieber etwas anderes gehört; er kann, und soll deshalb, Offenbarungen bringen, aber nicht den Beweis seiner technischen Fertigkeit. Er entschädigte uns freilich reichlich, als er mit dem Hess-Quartett Beethovens Trio op. 97 B-dur und Brahms' Quintett op. 34, f-moll, spielte; diese Nachschöpfungen stehen ebenso hoch, wie Kreislers Nachdichtung des Brahms-Konzertes. Hekking, der leider nicht mit unserem



IV. 19

HEINRICH DE AHNA
* 22. JUNI 1835

Orchester spielte, gab drei Konzertabende, in denen er seine hervorragende Meisterschaft aufs neue bekundete. Ysaye war klug genug, sich in seinem Orchesterrecital an diejenigen Komponisten zu halten, die ihm liegen, und spielte Bruchs Schottische Phantasie und Saint-Saëns' recht ungleichwertiges h-moll Konzert, wie eben nur er es kann. Vecsey füllte zweimal den Saal von Symphony-Hall, liess aber völlig kalt. Von Geigern hörten wir ferner Tim Adamowsky, unseren zweiten Konzertmeister, der Wieniawski's d-moll Konzert mehr schlecht als recht spielte und Mary Nichols, die mit der Bruchschen Serenade nichts rechtes anzufangen wusste. Unser erster Cellist Krasselt spielte Volkmanns a-moll Konzert als ein echter Künstler. Mit Pianisten hatte die Symphony diesmal recht wenig Glück. Ausser Joseffy, der Brahms' zweites Konzert, op. 83, vorzüglich herausbrachte, hatten wir nur Nieten. Die schlimmste war Paderewski, der seines Landsmanns Chopin zweites Konzert unglaublich malträtierte. Das Publikum, dessen Abgott der Pole ist, raste vor Entzücken, und gab nicht eher Ruhe, als bis er — etwas in der Symphony unerhörtes — zwei Zugaben gespielt hatte. Ernest Schelling und Cornelius Ruebner spielten Schumanns bezw. Griegs Konzert poesielos herunter. Gesangssolisten waren Muriel Foster, der herrliche Bariton Charles Gilibert, Giuseppe Campanari und der Tenor Ellison van Hoose, der schönes Material hat und immer unrein singt. Die Leistungen des Orchesters unter Gericke waren vorzüglich, wie immer, wenn man von Brahms absieht, der ihm nun einmal nicht liegt. An Neuigkeiten bekamen wir vor allem Vincent d'Indy's neue B-dur Symphonie zu hören. Die Originalitätssucht scheint den französischen Komponisten, der einst so vielversprechend begann, bedauerlicherweise in recht verderbliche Bahnen gelenkt zu haben. Debussy's „Après-midi d'un faune" ist drüben schon lange bekannt. Hugo Wolfs Serenade in der Orchesterbearbeitung von Max Reger gefiel allgemein. Ausserdem brachte das Orchester drei heimische Gewächse — insofern, als deren Erzeuger in Amerika leben —: das wertvollste davon ist eine symphonische Dichtung „Sehnsucht" von Gustav Strube, einem geigenden Mitglied unseres Orchesters, ein warmempfundenes, gut gearbeitetes Tonstück, dessen umfangreicher Violasolopart von E. Ferir mit herrlichem Ton vorgetragen wurde. Die beiden andren waren: Pax triumphans von Frank van der Stucken, ein Spektakelstück, an dessen thematischem Aufbau der Schlusschoral: „Nun danket alle Gott" entschieden das Beste ist, und doch — mir gefällt's. Schliesslich eine Symphonie von Henry K. Hadley „Die Jahreszeiten", ein Werk, das stark deutschen, ich möchte fast sagen Leipziger Einfluss zeigt und entschieden über das Niveau der amerikanischen Durchschnittswerke dieser Art hinausragt. — In der Kammermusik steht das Kneiselquartett immer an erster Stelle. Mit Weingartner am Klavier spielte es dessen Sextett op. 34, e-moll, ein Werk, das ich sehr hoch schätze; mit Schelling Saint-Saëns' Klavierquartett. Der Cellist des Quartetts, Alwin Schroeder, spielte vorzüglich eine Sonate von Locatelli, und seine Tochter Hedwig Schroeder erspielte sich einen hübschen Erfolg mit dem Klavierpart von Schumanns Es-dur Quartett. Die beste Leistung des Quartetts aber war Schuberts Quintett (mit Joseph Keller am zweiten Cello), mit dem sich die Herren, die nach New-York gehen, von uns verabschiedeten. Das war echter, rechter Schubert. Das Hoffmannquartett brachte Mozarts selten gehörtes Flötenquartett in D-dur (K/285), in dem Daniel Macquarre wieder einmal die Überlegenheit der französischen Holzbläser aufs schlagendste bewies. Mehr erfreulich für das Auge als für das Ohr war dagegen Edith Thompson am Klavier in Tschaikowsky's Trio op. 50. An Neuigkeiten brachte das Quartett ein Streichquartett von G. Strube (dem schon oben erwähnten), das die grosse Begabung des Komponisten bewies. Das Hess-Quartett spielte Glazounow's Quintett op. 39, ein farbenreiches Werk, ferner das Sextett op. 48 von Dvořák und ein unglaublich komisches Scherzo von

Cheruhini (aus dem dritten Str.-Q. in d-moll) nnd schloss die Saison, indem es sich mit dem Hoffmann-Quartett zu einer vollendeten Ausführung von Mendelssohns Oktett verband. Seine Leistungen vervollkommnet es immer mehr. Prof. Hess hat es verstanden, in der kurzen Zeit einer Saison sich eine leitende Stellung in Boston zu schaffen. Zu erwähnen ist noch ein Kompositionsabend von H. N. Redman, der in einem Klavierquintett und einem Streichquartett sich als geschickter Komponist erwies. Ferner die fünf Recitals von Kreisler, der nns einen Überblick über 250 Jahre Violinkomposition gab. Dr. George Schwarz

CHICAGO: Eine durch den Tod von Theodor Thomas wohl unterbrochene, aber doch glanzvoll zu Ende geführte Saison liegt hinter uns. An die Spitze des grossen Orchesters ist der bisherige Vizedirigent Friedrich Stock zunächst für die Dauer eines Jahres gestellt worden. Gleichviel welcher Art die Gründe auch sein mögen, die der Wahl eines aus Europa zu berufenden Dirigenten entgegenarbeiteten, man darf mit der Wahl dieser sehr frischen, jungen, aus dem Orchester selbst herausgewachsenen Kraft zufrieden sein, man darf aber auch an den neuen Dirigenten gleich hohe Forderungen, wie an seinen Vorgänger, stellen und ist zur Erwartung berechtigt, dass nicht aus Gründen der Opportunität der Maßstab eines grossen „Symphonie"orchesters zn dem irgend eines grossen Konzertorchesters, etwa im populären Stil, verringert werde. Da die Programme der verflossenen Saison keine Novitäten brachten, so ist ein Hervorheben grösserer Kunstleistung seitens des Orchesters nicht tunlich. Denn was die Zusammensetzung des Orchesters und das von Thomas so vorzüglich gehandhabte Ensemblespiel, das minutiöse Einstudieren, die Abrundung im Vortrage anlangt, so sind dies Vorzüge, mit denen der Nachfolger als Mitglied des Orchesters sich leicht identifizieren konnte, die er aber auch durch eine grössere Freiheit in der Temponahme aus eigener Kraft heraus zu erhöhen wusste — und das spricht für die hohe musikalische Intuition des jungen Dirigenten. — An europäischen Solisten brachte die Saison eine Hülle und Fülle. d'Albert und Ysaye dürften die Marksteine der Künstlerschaft bilden, die uns teils als neu, teils in jährlicher Wiederkehr vorgeführt wurde. — Um den Lesern der „Musik" einen Überblick über die mnsikalische Entwicklung Chicagos zn ermöglichen, möchte ich, ausgehend von dem ungemein rapiden Anwachsen der Musikstudierenden in den Musikanstalten der Stadt, von dem grossen bildenden Einfluss des 15 Jahre hier wirkenden Thomasorchesters sprechen. Die Fähigkeiten des Amerikaners auf musikalischem Gebiet sind meines Erachtens adaptive, nicht schöpferische. Doch die erstaunliche Anpassungsfähigkeit verbindet sich mit ungewöhnlich häufig auftretendem „Talent", besonders auf vokalem Gebiet, sowie auf allen Gebieten der Musik — nicht zum letzten auf dem der Komposition. Mit solcher überreichen Zahl der Dilettanten muss der Beurteiler amerikanischer Musikverhältnisse rechnen, wenn er nicht mit dem hiesigen Musikenthusiasmns allein zufrieden ist, sondern etwa auch Kunst„leistungen" beansprucht. Man muss auch auf den Jingoismus der hiesigen englischen Presse hinweisen, die wohl europäische Kunstaufführungen hier nolens volens duldet, die aber den schwächsten Erfolg amerikanischer Produktion oder z. B. den englischen „Parsifal" als Musterleistung hinstellen möchte, und die der Ausbildung soliden Geschmacks beim Publikum direkt schadet. Ich kann mich dem Armbrusterschen Urteil nicht anschliessen, dass Chicago das amerikanische Kunstzentrum ist, aber der Fortschritt der Musikentwicklung ist doch im letzten Jahrzehnt ein so gewaltiger, dass man wohl auf eine Kunstentwicklung im idealen, nicht allein merkantilen Sinne rechnen darf, und dazu wird es, trotz aller Jingopresse, immer des direkten Einflusses europäischer Kunst bedürfen. Eugen Käuffer

CINCINNATI: „Fanget an, so rief der Lenz in den Wald, dass laut es ihn durchhallt" — in diesem Frühlingszeichen befindet sich die Natur schon lange bei uns, die

mit diesem „Fanget an!" nicht minder machtvoll auch zu predigen scheint ein „Höret auf!" — nämlich, in die dumpfen Konzertsäle zu gehen, — aber, Gebote sind bekanntlich nur zu oft lediglich dazu da, um nicht befolgt zu werden. So nimmt denn die Konzertsaison immer noch ihren Fortgang und ein Ende ist kaum abzusehen. Zwar haben die Konzerte des Cincinnati Symphonie-Orchesters (Dirigent Frank van der Stucken) mit einem besonders glänzend verlaufenen Abend, der die c-moll Symphonie von Beethoven, Till Eulenspiegel von Richard Strauss und das Meistersinger-Vorspiel nebst dem E-dur Konzert von Joh. Seb. Bach und dem Saint-Saënsschen h-moll Konzert (Eugène Ysaye) brachte, ihren Abschluss für diese Saison erreicht; aber da besucht uns schon das Chicagoer Symphonie-Orchester, oder, wie es nach dem Hinscheiden seines Begründers jetzt ihm zu Ehren heisst: das Theodor Thomas-Orchester. Jedermann spricht in den höchsten Ausdrücken der Bewunderung von seinem neuen Dirigenten Frederick A. Stock. So sind die Erwartungen begreiflicherweise hochgespannt, um so mehr als die Programme für beide Konzerte höchst anziehend sind, und auch den beiden Solisten, dem Cellisten B. Steindel, der die Symphonischen Variationen op. 23 von Boellmann mit Orchester vortragen wird, und dem Pianisten Rudolph Ganz, der sich das Lisztsche A-dur Konzert zur Aufgabe gestellt hat, ein guter Ruf vorausgeht. Die rein orchestralen Werke, die in diesen beiden Konzerten beschert werden, sind: Beethoven Leonore III, e-moll Symphonie Brahms, Suite op. 61 Glazounow, Benvenuto Cellini-Ouverture Berlioz, „An den Ufern von Sorrent" aus der Symphonischen Phantasie „Italien" von Rich. Strauss, Romeo und Julie-Ouvertüre Tschaikowsky, Variationen op. 36 von Elgar und Bruchstücke aus dem dritten Akt der Meistersinger. Am 15. April gab das Kneisel-Quartett unter Mitwirkung des Pianisten Theodor Bohlmann ein Konzert. Das Programm war vortrefflich zusammengestellt, ein Haydnsches Quartett bildete den Anfang, dann kam eine Gruppe kleiner Leckerbissen: die Romanze aus dem Griegschen Quartett, ein langsamer Satz aus einem Debussyschen Streichquartett und die Hugo Wolfsche Italienische Serenade, den Beschluss machte das Brahmssche Klavierquintett. — Am 4. April fand in der Musikhalle ein Konzert statt, das unter den Auspizien des College of Music von dem College-Orchester, dem Frauenchor, sowie von fortgeschrittenen Schülern des Institutes veranstaltet wurde. Eine Zuhörerschaft von 5000 Personen hatte sich dazu eingefunden. Das Konzert gestaltete sich in jeder Hinsicht zu einem glänzenden Erfolg. Unter den Hauptnummern errangen das Vivaldi-Bachsche Konzert für vier Klaviere und Streichorchester und die Einweihungsode „Musik" von Dr. N. J. Elsenheimer für Frauenchor, Soloquartett, Streichorchester und Orgel besonders enthusiastische Aufnahme.

Theodor Bohlmann

DORTMUND: Achtes Westfälisches Musikfest. Der erste Tag des Festes brachte „Das verlorene Paradies" von Bossi. Nach der Uraufführung unter Prof. Weber in Augsburg ist das hervorragende Werk in der „Musik" eingehend besprochen worden. Die hiesige Aufführung gestaltete sich zu einem Triumph für die ausführenden Faktoren und den anwesenden Komponisten. Chor und Orchester standen unter Janssens überlegener und begeisternder Leitung auf künstlerischer Höhe. Die eifrige und liebevolle Studienarbeit, der alle mit augenscheinlicher Lust sich hingegeben hatten, liess alle die zahlreichen Hindernisse, die das Werk in seinen harmonischen und rhythmischen Fortschreitungen in Fülle birgt, siegreich überwinden. Wohlklang, Sauberkeit, Reinheit, charakteristische Vortragsschattierungen der Chöre und eine zweckmässige Unterordnung bei der Vereinigung mit den Solisten waren die Grundpfeiler, auf denen der stolze Bau des Werkes mit seiner reichen Architektur ruhte. Daher hinterliessen die Chöre der „Höllengeister" bei der Ausführung von 650 gesanglich Mitwirkenden eine erschütternde, schreckhafte Wirkung, aber auch die zarten Sätze der Engelchöre und die sinnberückenden

Schilderungen des Paradieses und des Nachtzaubers der Erde fanden in ihrer harmonischen und melodiösen Farbenpracht einen alles bezwingenden Ausdruck. Ebenbürtig waren die Solisten. Alexander Heinemann verkörperte mit seinen mächtigen Stimmmitteln den Höllenfürsten mit wahrhaft satanischer Gestaltungskraft und verlieh als Adam auch seinem seelischen Empfinden tiefen Eindruck. Frau Järnefelt vermittelte als Eva dem Hörer ebenso die fromme Gesinnung im Gebete, wie die glühende Liebesszene mit Adam in der grossen Entscheidungsszene des Werkes mit fesselnder Treue. Die kleinen Partieen des Belial und Uriel waren bei Frl. Hermann in vorzüglichen Händen. So war die Wiedergabe musterhaft und Bossi wurden begeisterte Huldigungen gebracht, an denen Janssen wohlverdienten Anteil nahm. In einigen Balladen von Sibelius und Järnefelt, sowie in Liedern von Hugo Wolf und Strauss, vertiefte Frau Järnefelt am zweiten Tage, der mit Bachs achtstimmiger Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" eröffnet wurde, ihren Eindruck des ersten, und Frl. Hermann fand erst recht Gelegenheit, in Vorträgen derselben Komponisten und dem Altsolo in der Rhapsodie von Brahms ihren künstlerischen Hochstand darzutun. Ein junges Geschwisterpaar, Taia und Harry Neuhaus (Odessa), zeigte in Liszts Konzert pathétique für zwei Klaviere bewundernswerte Technik und geistige Reife. Henri Marteau spielte mit der oft gerühmten ernsten Künstlerschaft Bachs g-moll Fuge für Violine allein. Wenig Erfolg aber hatte er als Komponist, denn sein von Piening (Meiningen) vorgetragenes Cello-Konzert (Uraufführung) kann ein höheres künstlerisches Interesse nicht beanspruchen und errang bei ermüdender Länge nur einen Achtungserfolg. Um so mehr aber wurde das Publikum begeistert durch „Tod und Verklärung" und die „Sinfonia domestica" von Strauss, unter Leitung des Komponisten. Mit kaum zu überbietenden Vortragsschattierungen, die bis in die geheimsten Winkel der Partitur sich erstreckten, erntete das 110köpfige Orchester mit Hüttners Philharmonikern als Kern unter der genialen Leitung die höchsten Ehren. Das achte war in der Reihe der Musikfeste eins der glänzendsten, und die Begeisterung des für gewöhnlich recht reservierten westfälischen Publikums steigerte sich an beiden Tagen zu stürmischem Jubel. Heinrich Bülle

FREIBURG i. B.: Die Serie der städt. Symphonie-Konzerte schloss mit Beethoven und zwar mit der Coriolan-Ouvertüre, Liedern und der Neunten. Das Kontingent der ca. 200 Sänger stellte der Oratorienverein und der Stadt-Theatersingchor; solistisch hervorragend waren E. Pinks (Leipzig) und Jos. Loritz (München). Die ganze Aufführung trug den Stempel der Weihe und sorgsamster Vorbereitung unter G. Starkes strammer Leitung. Weitere Gaben von Belang waren die Karfreitagsaufführung des Oratorienvereins von Verdi's „Requiem", die unter W. La Porte's Leitung ausgezeichnet verlief; die Soloquartette sehr gut vertreten durch W. Merkel (Berlin), G. Schlatter (Karlsruhe) und die Damen Helene Schütz und Müller-Snyders (Zürich). Unter den Gesangs-Abenden interessierte in erster Reihe ein „Hugo Wolf"-Liederabend unseres lyrischen Tenors Dr Paul Kuhn, der 25 erlesene Gesänge des Meisters in musikalisch stimmlich hervorragender Weise vortrug, von Walther La Porte trefflich akkompagniert. Eine auf Wunsch wiederholte Aufführung hatte den gleichen künstlerischen Erfolg; dann folgten noch 2 Vereinskonzerte der Männergesangvereine: „Concordia" und „Freiburger Männer-Gesangverein" mit gutem Erfolg. Vict. Aug. Loser

HAGEN i. W.: Unsere Stadt hat eine sehr kräftige und wirkungsvolle musikalische Anregung durch Musikdirektor Robert Laugs empfangen, der in ihr seit zwei Jahren die von der Konzertgesellschaft-Hagen veranstalteten Konzerte leitet und dem städtischen Gesangverein, dem Männer- und dem Lehrergesangverein als Dirigent vorsteht. Unterstützt von dem Philharmonischen Orchester-Dortmund hat er in der glänzend verlaufenen Wintersaison dem Publikum einen ganzen

Strauss auserwählter Konzerte gehabt. In den sechs Abonnementskonzerten wurden folgende Werke zur Aufführung gebracht: a) Orchesterwerke: Beethoven: 9. Symphonie; Schubert: Symphonie C-dur; Smetana: Ultava (Die Moldau); G. Schumann: Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema; Schillings: Hexenlied, Ouvertüre zur Oper Ingwelde, die symphonische Dichtung „Seemorgen" (vom Komponisten dirigiert); Wagner: Vorspiel und Isoldes Liebestod, „Waldweben", Siegfrieds Tod und Trauermusik, Karfreitagszauber. b) Chorwerke: Mozart: Requiem; Liszt: Die Legende von der Heiligen Elisabeth, Bach: Die Matthäuspassion (Die Rezitative wurden wirkungsvoll auf dem Cembalo [Ibachord] begleitet). In den genannten Werken wirkten als Solisten mit: Die Damen Cahnbley-Hinken, Crämer-Schieger, Flues-(Hagen), Hövelmann-Tornauer, Kappel, Rüsche-Endorf, die Herren: Batz, Gerhäuser (als Rezitator im Hexenlied), Könoecke, Pinks, Sistermans, Whitehill. Durch Solovorträge ragten besonders hervor: Dr. Neitzel, J. Manen und Giesswein. Zwei Konzerte des Hagener Männer- und Lehrergesangvereins brachten Chorwerke von M. Bruch (Frithjof, Römischer Triumphgesang), Hegar (Totenvolk), Seyffardt (Durch Kampf zu Fried), R. Laugs (Im Laden). — Ferner veranstaltete R. Laugs vier Kammermusikkonzerte mit dem Kölner Gürzenichquartett (den Professoren Bram-Eldering, Körner, Schwartz, Grützmacher). Zur Aufführung gelangten u. a. Streichquartette von: Haydn, Beethoven und Dvořák, ferner die Serenade von H. Wolf, das Forellenquartett von Schubert, Klavierquartett op. 25 von Brahms. Klaviertrios von: Tschaikowsky und Schubert, Sonate F-dur für Cello und Klavier von Rich. Strauss, „Worpswede" von Scheinpflug und Lieder von Schubert, Brahms, Strauss, Wolf (Solisten: die Damen Münz, Hedwig Kaufmann, E. Müller, Flues. — Schliesslich sei lobend erwähnt, dass am Karfreitag das erste klassische Volkskonzert für Arbeiter der Stadt Hagen zu mässigem Eintrittspreise unter finanzieller Beisteuer der Stadt Hagen und der Konzertgesellschaft stattfand. Aufgeführt wurde die Matthäuspassion, die einen nachhaltigen Eindruck machte. Geplant ist eine Fortsetzung dieser Konzerte, die das Verständnis für wahre Kunst in die breitesten Schichten des deutschen Volkes tragen dürften.

Dr. Dobiin

INSTERBURG: Wenn man über das Musikleben Insterburgs berichten will, so genügt es eigentlich, von den Konzerten des Oratorienvereins zu sprechen, denn die übrigen musikalischen Veranstaltungen sind dagegen so in der Minderzahl und reichen auch in dem Dargebotenen so wenig an diese Konzerte heran, dass sie nur nebensächliche Bedeutung haben. Im vergangenen Winter veranstaltete der Oratorienverein zwei grosse Konzerte. Das erste, im November, gestaltete sich zu einer zweitägigen Feier des 25jährigen Bestehens des Vereins, der im Jahre 1879 von dem Kgl. Musikdirektor Kamprath gegründet wurde. Als Hauptwerk wurde Klughardts „Judith" aufgeführt. Chor, Solisten — Frl. Rost, Frl. Bengell, Kammersänger Bruhns und Herr Könoecke — und Orchester — kombiniert aus drei hiesigen Militärkapellen und Dilettanten — leisteten unter der temperamentvollen und sicheren Leitung von Franz Notz vorzügliches. Der zweite Tag brachte ausser der Iphigenienouvertüre Glucks und Solovorträgen der Solisten die „Neunte". So gut wie die vielbesprochenen Aufführungen dieses Werkes im Berliner Opernhause unter Weingartner wird unsere Insterburger Aufführung wohl nicht gewesen sein, aber es steht fest, dass sie zündete und Ausführende und Zuhörer vor der Grösse Beethovens erschauern liess — und das ist immerhin die Hauptsache. Das zweite grosse Konzert Anfang April galt der Aufführung von Händels „Judas Maccabäus" in der Orchesterbearbeitung von Wilhelm Wolff in Tilsit. Als Solisten wirkten mit Frl. Engler, Hedwig Schmidt, Herr Reimers und Kammersänger Liepe. Diese Aufführung gelang nicht so gut wie die der „Judith" und der „Neunten". Das beste waren die Leistungen

des Chores. Von Solistenkonzerten des Oratorienvereins sind drei zu verzeichnen: ein Liederabend von Emilie Herzog, ein solcher von Raimund von Zur-Mühlen und schliesslich ein Konzert Alfred Reisenauers, in dem er ausser Solostücken Liszts Es-dur Konzert spielte. Das Orchester allein steuerte die Alceste-Ouvertüre von Gluck (mit dem Schluss von Weingartner) und Scènes poétiques von Godard bei. Über die allerorten anerkannten Leistungen der genannten Künstler sei nur gesagt, dass sie auch hier ein fast zu dankbares Publikum fanden. — Die beiden hiesigen Männergesangvereine, der „Sängerverein" und der „Verein der Liederfreunde", treten im Winter nur wenig an die Öffentlichkeit. Doch veranstaltete der Sängerverein (Dirigent: Musikdirektor Notz) wenigstens ein Konzert, in dem Frl. Huhe, eine einheimische Sängerin, und Herr Gloyen als Solisten mitwirkten. Das Programm enthielt ausser einigen a cappella-Chören die Tannhäuser-Ouvertüre, Mendelssohns Konzertarie opus 94, zwei stimmungsvolle Lieder mit Orchesterbegleitung (Manuskripte) von Jaroslav Hoppe (unter Leitung des Komponisten), „Das Nordlandvolk" und „Königslied" von Grieg und die „Balkanbilder" von Kremser. Die Leistungen der beiden Solisten waren ausgezeichnet, und mit geringen Einschränkungen kann man das auch von denen des Chors und Orchesters sagen. Im Januar vereinigten sich traditionsgemäss Oratorien- und Sängerverein zu einem Benefizkonzert für ihren gemeinschaftlichen Dirigenten. In dem dieses Jahres konnte sich Musikdirektor Notz nicht nur als Dirigent und in einem Violinkonzert von Viotti als vorzüglicher Geiger zeigen, sondern er stellte sich auch als Komponist eines grossen Werkes vor. Seine Symphonie in C für grosses Orchester ist wohl kein himmelstürmendes, psychisch und physisch erschütterndes Werk, das etwa in „neutönenden" Rätseln spricht, aber es ist eine achtunggebietende Komposition, die dem Streben des Komponisten, innerlich Erlebtes in Tönen zu sagen, alle Ehre macht, und ihm reichen und auch wohlverdienten Beifall eintrug. — Als einziges Solistenkonzert, das unabhängig von den hiesigen Vereinen veranstaltet wurde, ist der Liederabend von Frl. Beckerabsua zu nennen. Es ist ein gutes Zeichen für ihre hier schon von früher her bekannten Leistungen, dass ihr Konzert sehr gut besucht war. Sie sang Lieder von Tosti, Schumann, Brahms, R. Strauss, A. Mendelssohn und Lena Felden und erntete für ihre Vorträge viel Beifall, wie auch Frl. Felden, die ihre hübschen drei Lieder selbst begleitete. — Der Vollständigkeit halber sei noch ein Volkskirchenkonzert erwähnt, das der evangelisch-lutherische Kirchenchor am Karfreitag unter Leitung und solistischer Mitwirkung des Unterzeichneten veranstaltete. Der Chor sang Stücke von Palestrina, Praetorius und den 117. Psalm von Fricke; das übrige Programm wies nur die Namen Bach und Brahms auf (Orgelkompositionen). — Erwähnenswert sind auch die musikalischen Teile aus dem Programm der Insterburger Schillerfeier: „Nänie" von Brahms (Oratorienverein) und Mendelssohns „Festgesang an die Künstler" (Verein der Liederfreunde und Sängerverein unter Leitung des Unterzeichneten). Richard Fricke

LINZ: Der Linzer Musikverein ist die erste musikalische Vereinigung in Österreich, die bei ausserordentlich geringen Eintrittspreisen schon seit mehreren Jahren Volkskonzerte veranstaltet. Die Konzerte sind zu einem Bedürfnis geworden und erfreuen sich eines grossen Zuspruches. Das letzte Volkskonzert war ein Mozart-Abend. Zur Aufführung gelangten: Ouvertüre zur Oper „Idomeneo", „Concertante Sinfonie" für Violine und Viola mit Orchesterbegleitung, „Drei deutsche Tänze", „Linzer Symphonie". Die beiden Solisten in der „Concertanten Sinfonie", Palma von Paszthory (Violine) und Amadeo von der Hoya (Viola) boten ausgezeichnete Leistungen. — Das dritte Musikvereinskonzert brachte uns zwei Erstaufführungen: Schillings' Vorspiel zum zweiten Akt der „Ingwelde" und Rimsky-Korssakow's „Scheherazade", ferner das Es-Dur Klavierkonzert von Beethoven. Schillings und Korssakow waren für Linz noch

fremd, ihre Werke hatten einen entschiedenen Erfolg. Das Klavierkonzert übernahm Gisella Göllerich, eine Schülerin Liszts, deren Spiel von hohem künstlerischen Empfinden und vollendeter Technik getragen ist. — Ein musikalisches Ereignis für ganz Oberösterreich war die Aufführung des „Christus" von Liszt. Das Werk wurde mit derartiger Spannung erwartet, dass schon zwei Tage nach dem Beginn des Vorverkaufes keine Eintrittskarten mehr zu haben waren, und der Verein eine Wiederholung des Oratoriums beschloss. Auch die zweite Aufführung wurde bei ausverkauftem Hause gegeben. Aus allen Teilen unseres Landes kamen Lisztverehrer. Bei derartigen, ausserordentlichen Konzerten stellen sich alle musikalischen Kräfte unserer Stadt in den Dienst des Musikvereins, so dass der Dirigent über einen grossen Chor und ein reich besetztes Orchester verfügt (der Chor umfasste 400 Personen, das Orchester 120 Mitglieder). Für die Soli wurden gewonnen: Anton Dressler (München), dessen Bariton für den „Christus" wie geschaffen ist, und Johanna Dietz (Frankfurt), deren Stimmittel Aufsehen erregten. Nur mit ganz kleinen Kürzungen und nach den persönlichen Angaben Liszts brachte August Göllerich das schwierige Werk unter stürmischem Beifall zur Aufführung.

Alois Königstorfer

MEININGEN: Die Hofkapelle hat in der letzten Saison unter Leitung ihres Dirigenten, Hofkapellmeister Wilhelm Berger, 34 Konzerte gegeben und zwar 9 in Meiningen, 5 in Eisenach, 4 in Gotha, 4 in Hildburghausen, 3 in Berlin, 2 in Saalfeld, je 1 in Erfurt, Halle, Jena, Kassel, Münden, Göttingen, Koburg. Es gelangten folgende Werke zur Aufführung: Bach: 4. Brandenburger Konzert, Doppelkonzert für zwei Violinen (Joseph Joachim und Frau Norman-Neruda), Sonate für Violine g-moll (Konzertmeister Treichler), Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen", Symphonie aus der Kantate „Am Abend aber desselbigen Sabbats". Mozart: Symphonie D-dur und Es-dur, sechs deutsche Tänze, Adagio für Flöte aus dem G-dur Konzert (Julius Manigold), Arie aus Idomeneo (Eva Lessmann), Arie der Konstanze aus der Entführung (Lilli Lehmann), Arie der Königin der Nacht (Claire la Porte-Stolzenberg), Klavierkonzert (Wilh. Berger), Ouvertüre Zauberflöte, Bläserserenade. Beethoven: 2., 3., 5., 7. Symphonie, Ouvertüren Coriolan, Egmont, Weihe des Hauses, Leonore 3, Klavierkonzert G-dur (Wilh. Berger), Violinkonzert (Bram Eldering), Arie aus der Kantate auf den Tod Joseph II (Isabella Berger). Schubert: Variationen A-dur, instrumentiert von Th. Gouvy, Totengräbers Heimweh, instrumentiert von W. Berger (Hjalmar Arlberg). Weber: Ouvertüren Freischütz, Jubel-Ouvertüre, Oberon, Abu Hassan, Aufforderung zum Tanz (Berlioz) und unter Mitwirkung des Hoftheaters eine dreimalige Aufführung der Preziosa, Arie aus Oberon (Helene Berard). Schumann: 2. Symphonie, Ouvertüre zu Manfred. Mendelssohn: Ouvertüre zu Hebriden, Meeresstille, Violinkonzert (Frau Normann-Neruda). Brahms: I. und 3. Symphonie, Tragische Ouvertüre, Haydn-Variationen. Berlioz: Harold in Italien, Phantastische Symphonie. Liszt: Ungarische Phantasie (R. Johne). Wagner: Vorspiele Rienzi, Fliegender Holländer, Lohengrin, Tannhäuser, Meistersinger, Parsifal, Siegfriedidyll. Dvořák: Heidenlied, 3. Symphonie F-dur. Saint-Saëns: Rouet d'Omphale, Jeunesse d'Hercule, Tarantelle für Flöte und Klarinette, Klavierkonzert g-moll (Otto Neitzel). d'Albert: Ouvertüre zum Improvisator, Mittelalterliche Venushymne (Klara Hässler). Schillings: Vorspiel zum 3. Akt des Pfeifertag, das Hexenlied (Franz Nachbaur). W. Mühlfeld: Symphonie e-moll. Gounod: Kleine Symphonie für Bläser. Hugo Kaun: Symphonischer Prolog zu Hebbels Maria Magdalena. Kor Kuiler: „Befreiung", Konzertouvertüre. Sibelius: Zwei Legenden. Ludwig Hess: „Die Nachtigallen schlagen" aus „Frohe Ernte" (der Komponist). Smetana: Ouvertüre zu „Die verkaufte Braut". Reinecke: Klavierkonzert fis-moll (Fritz von Bose). Tschaikowsky: Variationen für Cello (Julius Klengel), ferner unter Mitwirkung des Saalfelder Cäcilienvereins: Deutsches Requiem von Brahms

(Isabella Berger, Hjalmar Arlberg). Berger: „Gross ist der Herr" für sechsstimmigen Chor a cappella. Händel: Orgelkonzert g-moll in der Bearbeitung von H. Reimann. — Unter Mitwirkung der Singvereine Meiningen, Salzungen, Hildburghausen: Verdi: Stabat mater und Tedeum für vier- und achtstimmigen Chor. Berger: Die Tauben, der Totentanz. — In fünf Kammermusik-Abenden wurde folgendes geboten: Haydn: Quartett F-dur. Mozart: Quartett Es-dur. Beethoven: Quartette G-dur, a-moll, Klaviertrios op. 70, 1, op. 97. Schubert: Oktett. Schumann: Es-dur Klavierquartett. Chopin: Sonate für Cello und Klavier. Brahms: Violinsonate G-dur, Klavierquartett g-moll. Dvořák: Quartett E-dur. Berger: Streichquintett e-moll. — In nächster Saison wird die Kapelle eine grössere Tournee nach Süddeutschland unternehmen.

W. B.

MOSKAU: Trotz der Unruhen des Krieges, des sozialen Kampfes hielten die Konzert-Institute den angegebenen Spielplan inne; die Kais. russ. Musikgesellschaft gab ihre 10 Abonnementskonzerte und andere Extra-Konzerte unter Safonoff, der während seiner Abwesenheit von Fiedler und Chévillard ersetzt wurde, und bevorzugte klassische und national-russische Kompositionen. Die Philharmoniker dagegen unter Chessin pflegten mehr die Programmmusik. Jedoch fand Beethoven bei beiden gebührende Beachtung. Zur Ehrung Rubinsteins sind eine Reihe von Festlichkeiten veranstaltet worden. — Der „Verein der Liebhaber der russ. Musik" trat ausser den fünf Vokalkonzerten mit zwei Orchesteraufführungen unter Rachmaninoff hervor. — Die „Russische Chorgesellschaft" konnte auf 25 Jahre ihres Bestehens zurückblicken und veranstaltete bei dieser Gelegenheit ein Festkonzert unter Safonoff. Im selben Konzert spielte das Künstlerpaar Lhevinne (Klavier). — Die politischen Gährungen in den Konservatorien, der Konflikt von Rimsky-Korssakow, die gedrückte Stimmung hatten ein unerwartet frühes Ende des Konzertlebens zur Folge. — Auf dem Gebiete der Kammermusik haben wir uns einer neuen Künstlervereinigung zu erfreuen. Das Quartett des H. Konius trat zweimal auf und bewährte Kunstsinn und Gediegenheit. — Als bedeutend erwiesen sich zwei Sonatenabende der Herren Norhut-Grisebkewitsch (Klavier), Grigorowitsch (Violine). — Das Moskau-Trio (Schor, Krein, Ehrlich) löste seine Aufgabe, 8 Abonnementskonzerte in historischer Reihenfolge, mit der ihm eignen Gewissenhaftigkeit.

E. von Tideboehl

NEW-YORK: Der Schluss der Saison bestand aus einem Kompositions-Recital von Louis Victor Saar, mehreren Schillerfeiern und einem Lieder-Abend des Baritonisten Emil Greder vom Metropolitan Operahouse. Von Saars Werken fand seine schon früher besprochene Violin-Sonate op. 44 wiederum allgemeinen Beifall. Es ist eine Komposition, die man getrost den besten ihrer Art an die Seite stellen kann. Sie geiangte durch Herrn Saar selbst und den Violinisten Maurice Kaufman in ganz hervorragender Weise zur Wiedergabe. Auch einige der begabtesten Schüler Saars beteiligten sich an dem Recital. — Von den Schiller-Konzerten stand das des „Deutschen Liederkranz" musikalisch an erster Stelle. Arthur Claassen hatte dazu ein sehr sinnreiches Programm aufgestellt, das mit dem Vorspiel und dem Chor aus dem dritten Akt von Wagners Meistersingern begann und mit Szenen aus Bruchs „Glocke" schloss. Das Konzert der „Vereinigten Sänger von New-York" kann künstlerisch nur als Fehlschlag bezeichnet werden. Erstens stehen Werke wie Rossini's Tell-Ouvertüre nur in sehr losem Zusammenhange mit Schiller, dann waren die Vertonungen einiger seiner Gedichte durch die selbstdirigierenden Verfasser sehr minderwertig, schliesslich war der Hauptdirigent Carl Hein seiner Aufgabe nicht gewachsen. Der Massenchor bestand aus etwa 600 Sängern. Rombergs veraltete „Glocke" gelang nicht besonders. Die einzig hervorragenden Leistungen boten die Solisten Corinne

Rider-Kelsey (Sopran), die eine herrliche Stimme hat, und der unverwüstliche Meistersänger Emil Fischer (Bass), der Haydns „Die Teilung der Erde" vollendet vortrug. Bei der Schillerfeier in der Columbia-Universität zeichneten sich der „Arion" unter Julius Lorenz und der „Liederkranz" unter Arthur Claassen aus. — Emil Greders Gebiet ist die Oper. In den meisten Liedern brachte er nur seine schöne Stimme zur Geltung. Für Schubert, Wolf, Brahms usw. fehlt es ihm an Auffassung. Seine Stärke beruht in der pikanten Wiedergabe humorvoller Nippsachen, die ihm denn auch den grössten Erfolg brachten. Arthur Laser

OLDENBURG: Das Musikleben unserer kleinen Residenz war auch im verflossenen Winter verhältnismässig vielgestaltig. Im Vordergrunde des Interesses stehen die acht Abonnementskonzerte der Grossherzogl. Hofkapelle unter Hofmusikdirektor Manns. Ist das Orchester auch klein, so leistet es doch recht Tüchtiges und bringt nach wohldurchdachtem Plan die Werke unserer klassischen Meister und, soweit es möglich ist, auch neuere in anerkennenswerter Weise zu Gehör. Bruckners vierte Symphonie machte wieder (wie früher schon die dritte) einen gewaltigen Eindruck und bei den hohen Zielen, die der Dirigent sich gesteckt hat, dürfen wir hoffen, dass er uns auch die übrigen Symphonieen dieses Meisters nicht vorenthalten wird. Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, Bruch, Dvořák, Liszt, Weber, Gade kamen ausserdem zu Wort. Mit Recht fand ein tüchtig gearbeiteter symphonischer Satz des Kammermusikers K. Klapproth (Oldenburg), aus dem Manuskript gespielt, freundliche Anerkennung. — Wenn Strauss, Mahler u. a. hier überhaupt noch nicht gespielt worden sind, so liegt die Schuld daran nicht an dem guten Willen des Leiters, sondern an den beschränkten Verhältnissen. Die Hofkapellkonzerte bieten in der Hauptsache auch die einzige Gelegenheit, hervorragende Solisten hören zu können. Damit sah es in diesem Winter allerdings böse aus, wie wir überhaupt in dieser Beziehung dem Anschein nach unsere Ansprüche immer tiefer herabschrauben müssen. So will es die Intendanz im Interesse des Geldbeutels. Egon Petri (Klavier) und Felix v. Kraus seien als Lichtpunkte hervorgehoben. — Hervorragende Ereignisse waren die grossen Aufführungen unserer Chorvereinigungen. Der Singverein, der ebenfalls unter Manns' Leitung steht, brachte ausser der „Schöpfung" noch Beethovens Missa solemnis zur Aufführung. Das gewagte Unternehmen glückte vollkommen. Solisten waren: Anna Kappel (Frankfurt), Richard Fischer (Frankfurt), H. Stammer (Oldenburg). — Der St.-Lambertikirchenchor, den Prof. Kuhlmann leitet, gibt in jedem Jahre mehrere geistliche Konzerte. Im ersten lernten wir in Maria Philippi (Basel) eine ausgezeichnete Sängerin kennen. Der Chor verfügt über ausgezeichnetes Stimmaterial. Im Busstagskonzert wurde u. a. des Unterzeichneten „Gesang der Verklärten" für Chor, Sopransolo und Orgel zur ersten Aufführung gebracht. Eva Lessmann sang mit schönem Gelingen das Solo. Zur Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms am Karfreitag war der Chor auf über 200 Stimmen verstärkt worden. Die Infanteriekapelle leistete in der Durchführung der Orchesterpartie höchst Anerkennenswertes. Um so mehr musste es dankbar begrüsst werden, dass Herr Kuhlmann eine völlig unentgeltliche Wiederholung der Aufführung folgen lassen konnte. Auch sonst macht sich Prof. Kuhlmann durch die Veranstaltung volkstümlicher Kirchenkonzerte, für die nur ein ganz geringes oder gar kein Eintrittsgeld erhoben wird, um das musikalische Leben unserer Stadt in höchstem Masse verdient. In dem letzten dieses Winters wirkten mit: Organist Armbrust (Hamburg), Frl. Merling und der Geiger Skalitzky (Bremen). — Zu den Konzerten der Männergesangvereine („Liederkranz", „Sängerbund") kam noch ein Konzert des „Frauenchors" unter Frau Konzertmeister Kuffersth, in dem das Steindelquartett mitwirkte und wieder, wie im Vorjahre, aus Staunen, Bewundern und Bedauern merkwürdig gemischte Empfindungen

hervorrief. — Unsere einheimische Kammermusikvereinigung (Düsterbehn, Beutner, Klapproth, Kufferath und Kuhlmann), deren Leistungen immer vollkommener geworden sind, führte in ihren 4 Abenden eine Reihe der schönsten Perlen dieser Kunstgattung vor. — Von Solistenkonzerten sei neben dem des Professors Lutter mit dem Tenoristen Scheuten aus Hannover besonders das von Hermann Gura mit Max Schillings veranstaltete hervorgehoben. — Das letzte Konzert wurde von den vereinigten Männergesangvereinen unter Mitwirkung von Marie Busjaeger (Bremen) im Hoftheater zum Besten eines Fonds für ein zu erbauendes Konzerthaus veranstaltet. Bis jetzt fehlt uns nämlich ein solches für grössere musikalische Veranstaltungen. Die Konzerte der Hofkapelle und des Singvereins finden im Theater statt, das natürlich wenig dafür geeignet ist. Kammermusik und Solistenkonzerte haben in dem Kasinosaal einen akustisch äusserst günstigen Raum. — Am Sonntag den 14. Mai fand im Rahmen der sehr besuchten Volksunterhaltungsabende, die sich immer mehr zu einem bedeutungsvollen Bildungsfaktor in unserer Stadt entwickelt haben, noch eine Schillerfeier mit würdigem Programm statt. G. Götze

PHILADELPHIA: Die zweite Hälfte unserer Konzertsaison gestaltete sich interessanter als die erste, einerseits durch die Vorführung der „Domestica" von Strauss mit den Kräften unseres heimischen Orchesters, andererseits dadurch, dass dieses unter der Leitung Weingartners sozusagen seine Feuerprobe bestehen konnte. Die „Domestica" ist hier nur geringem Widerspruch begegnet. Abgesehen von jener Kritik, die mit einer bestimmten Kunstepoche einfriert und mit der Zeit nicht mehr fortzuschreiten vermag, wurde sie durchweg wohlwollend, zum Teil sogar begeistert aufgenommen. Auch unser Publikum scheint das Werk in sein Herz geschlossen zu haben. Wenigstens lässt sich dies aus dem Umstande folgern, dass es bei der Abstimmung über das Wahlprogramm des letzten Konzertes, wie sie hier üblich ist, die zweitmeisten Stimmen auf sich vereinigt hat, sogar mehr als die an den amerikanischen Patriotismus so deutlich appellierende „Neue Welt-Symphonie" Dvořáks. Die „Domestica", die ja für das Orchester eine schwierige Aufgabe bildet, wurde hier unter der impulsiven Leitung Fritz Scheels trefflich herausgebracht. Bei aller Anerkennung des Grossen und Echten, das diese Symphonie bietet, können wir jedoch nicht umhin, festzustellen, dass zwischen dem Thema und der Ausarbeitung, dem Programm und der musikalischen Verkörperung, ein Missverhältnis besteht. — Ausserordentliches Interesse brachte man Felix Weingartner entgegen, dessen Führung unser Orchester für einmal anvertraut wurde. Als Dirigent errang er einen vollen Erfolg. Das völlige Durchdringen des Gehalts und Geistes der Werke, die er dirigierte, und die dadurch bedingte Stilreinheit, die Sicherheit und Schärfe beim Festhalten des Rhythmus, die Art und Weise, wie er seinen Willen dem Orchester aufzuzwingen verstand, das unter seinem Taktstock tatsächlich das Beste gab, sie erweckten um so grössere Bewunderung, als die Vorzüge unseres heimischen Dirigenten in anderer Richtung liegen. Seine militärischen Allüren trugen noch zum Erfolge bei, da der Amerikaner fürs Militärische grosse Zuneigung hat, vielleicht, weil er es nicht kennt. Nur in einer Beziehung war man enttäuscht. Weingartner gilt als Meister in der Aufstellung symphonischer Programme. Von dieser Meisterschaft war aber in dem Konzert nicht viel zu bemerken. Es wurde mit Liszts „Tasso" eröffnet, mit Weingartners zweiter Symphonie fortgesetzt und mit drei Ouvertüren (Gluck „Iphigenie", Weber „Oberon" und Mozart „Zauberflöte") beschlossen. Der Erfolg des Komponisten Weingartner war geringer. Hoffentlich werden wir im nächsten Jahre Herrn Weingartner eine der Beethovenschen Symphonieen dirigieren hören, auf dessen autoritative Interpretation gespannt zu sein man hier alle Ursache hat. — Aus den vielen symphonischen Werken, die unser Orchester noch zum Schluss der Saison brachte, möchten wir nur die Symphonie von

César Franck in d-moll hervorheben, romantisch im Inhalt — klassisch in der Form, unseres Erachtens ein höchst bedeutsames Werk. Das grüblerisch Quälerische, das bei Franck so häufig den reinen Genuss verkümmert, ringt sich hier zur vollsten Befreiung empor. — Von namhafteren Solisten hörten wir noch Fritz Kreisler, der das seinem selbstbewusst mannhaften Geigenspiel nicht ganz zusagende Konzert von Tschaikowsky spielte und den Wunderknaben Vecsey, der hier vor einem leeren Hause seine fabelhafte Technik und sein feines musikalisches Empfinden zum Besten gab. — Die Pianisten hatten hier nach d'Albert einen schweren Stand. Weder Schelling noch Frimi vermochten trotz der künstlerischen Eigenschaften ihres Spiels durchzudringen und erst Paderewski fand wieder ein ausverkauftes Haus und einen stürmischen Erfolg. Verdient war er kaum. Paderewski hat keine Fortschritte gemacht. Sein Programm ist jederzeit das Gleiche. Chopin und Schumann kann man sich von ihm gefallen lassen, allein sein Beethovenspiel ist unleidlich. Diesmal versuchte er sich an einer Neuheit, den Brahmsschen Paganini-Variationen, die er auf die technische Bravour hinausspielte, womit freilich bei „seinem" Publikum leicht ein Erfolg zu erzielen ist. — Die hiesigen Chorvereine leisteten in der zweiten Saisonhälfte nichts Bedeutendes. Die Choral Society brachte uns die „Erlösung" von Gounod. Der Titel ist richtig. Man fühlt sich förmlich erlöst, wenn der letzte Takt verklungen. Ein musikalisch trostloseres, ideen- und gefühlsärmeres Werk ist kaum denkbar. Es wurde auch gebührend abgelehnt. Der Mendelssohn-Klub, dessen gemischter Chor eine seltene Stimmschönheit und künstlerische Vollendung aufweist, wird vor seiner unwürdige Aufgaben gestellt. Mr. Gilchrist, der Leiter des Chorvereins, der zu den besseren amerikanischen Komponisten gehört, bevorzugt englische Chormusik, vernachlässigt die modernen Komponisten und bringt kein vernünftiges Programm zustande. Schliesslich ist er auf eine Art Brummchor, die „Ronde de Nuit" von Chapuis verfallen. Das Werk wurde als ein geistreicher Versuch der Nachahmung orchestraler Wirkungen durch Stimmen ausposaunt. Dass ein solcher Versuch strafbar ist, liegt auf der Hand. Eine Profanation der menschlichen Stimme. Und dazu lässt sich ein Verein herbei, der, was die musikalische Intelligenz seiner Sänger und die Schönheit der Stimmen anbelangt, kaum seinesgleichen in Amerika findet. Die beste Chorleistung der Saison bestand in der Wiedergabe des Bruchschen Lieds von der Glocke durch den jungen Männerchor, die dessen trefflicher Leiter Koemmenich anlässlich der Schillerfeier brachte.

Dr. Martin Darkow

SAN FRANCISCO: Seit dem letzten Bericht haben wir eine Reihe von Konzerten hinter uns, wie sie in Quantität und Qualität hier bis jetzt von den berühmten „ältesten Leuten" noch nicht erlebt wurde. Wir wollen chronologisch zu Werke gehen. Zunächst erschien Vladimir von Pachmann und spielte, wie üblich, Klavier und Theater. Er stellt seinen Vorträgen ein merkwürdiges Zeugnis aus in der Annahme, dass sie ohne Grimassen und laute Bemerkungen dem Publikum unverständlich bleiben. An einen reinen Genuss ist dabei für einen ernsten Menschen natürlich nicht zu denken, trotzdem Pachmann einen wunderbaren Anschlag besitzt und als bester Chopinspieler gilt. Ich persönlich kann mich diesem Urteil nicht anschliessen, da ich sein ganzes Spiel für berechnete Pose halte. — Nach ihm hörten wir wieder echte Musik: Arnold Dolmetsch mit Frau und Miss Salmon in alter Musik auf alten Originalinstrumenten. Dass die Häuser vor Zudrang nicht barsten, ist nicht zu verwundern. Und doch war es einer der grössten Genüsse in rein musikalischer Hinsicht, eine Harmonie in der Klangfarbe von Klavicymbel, Viola da Gamba und Viola d'Amour von geradezu sinnberückender Schönheit! Weniger eigentlich selbst grosse Künstler, vermittelt uns dieses Trio eine reine unverfälschte Kunst — Feiertagsmusik, die uns in unserer hastenden

modernen Zeit wie Klänge aus einer anderen Welt anmutet. Historisch besonders interessant waren die Shakespeareschen Originalkompositionen zu seinen Dramen und Lustspielen, die einen Beweis liefern für die Vielseitigkeit dieses grössten Dramatikers der Welt. — Zur Abwechslung kam dann Frau Melba und Konzertgesellschaft mit zwei ausverkauften Konzerten und ausgesuchtestem Variétéprogramm, um zu beweisen, wie Konzertprogramme nicht aussehen sollen: Freischützouvertüre, Wahnsinnsarie aus Lucia, Walters Preislied, Harfensoli von Hasselmanns, Walzer von Arditi usw. Die Geschmacklosigkeit auf Stelzen. Aber eine Diva darf sich im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten natürlich auch unbegrenzt Mögliches leisten. — David Bispham entzückte durch seine noch immer schöne Baritonstimme und den ihm eigenen geschmackvollen Vortrag, wenn er auch mehr Einheitlichkeit im Programm zeigen sollte. Aber daran sind wohl mehr die Manager schuld, die für jeden etwas bringen wollen. Empfindsame Menschen können sich nicht begeistern für eine Vortragsfolge wie: Der Mönch (Meyerbeer), Lied an den Abendstern (Tannhäuser), Alberichs Fluch (Rheingold), Pagensang (Verdis Falstaff), Prolog (Pagliacci) usw. Sein Begleiter war mehr als mittelmässig. — Das einzige Orchesterkonzert, das wir in der ganzen Saison hörten (für uns ist die Frage eines ständigen Konzertorchesters so ungelöst wie möglich), war von Signor Polacco mit dem verstärkten Tivoliorchester gegeben. Besondere Eigenschaften als Konzertdirigent liess der als erster Kapellmeister der italienischen Oper angestellte Maestro nicht erkennen, denn Beethovens c-moll Symphonie litt gar sehr unter seinen Händen. Besser gelangen ihm die übrigen Nummern, die allerdings ausschliesslich Bruchstücke aus Opern waren. Wir leiden allerdings unter dem Mangel an eigentlichen Konzertstücken! Signorina Tetrazzini, die Solistin des Konzertes, wurde als Liebling des Publikums demonstrativ gefeiert. Man stellt sie hier über Melba und gar Sembrich, was natürlich geradezu lächerlich ist. — Und dann kam der Höhepunkt der musikalischen Saison: Eugen d'Albert. Nach Sternen und Sternchen ein Komet, leuchtend und strahlend und alles vergessen machend, was vor ihm war. Besucht waren seine Konzerte sehr spärlich (er ist nicht der Mann für die Amerikaner), aber geradezu unerhört der Beifall, der ihm zuteil wurde. Kein Wunder... Eine Woche darauf Fritz Kreisler: ein Geiger, der sich zu einer Individualität aufgeschwungen hat, und der bei ungemein leichter Finger- und Bogentechnik einen ausserordentlich grossen und schönen Ton besitzt. Vielleicht wird letzterer noch etwas edler im Laufe der Jahre — manchmal wird er jetzt noch vom Rhythmus zu sehr beeinflusst —; aber trotzdem: ein ganzer Mann und grosser Künstler. — Jetzt kommen noch Ysaye und das Kneiselquartett — und dann soll noch einer sagen, wir hier draussen im äussersten Westen Amerikas — am Grossen oder Stillen Ozean, wie der Geograph sagt — hörten keine Musik! Dr. A. Wilhelmj

SONDERSHAUSEN: Die stattliche Reihe der Orchesterkonzerte unter Schröders Leitung, der Kern und Schwerpunkt unsres musikalischen Lebens, führte neben bewährten älteren auch neue und neueste Kompositionen vor. Der seit Rich. Strauss so viel gepflegten Gattung der symphonischen Dichtung nach philosophisch-poetischem Programm gehörte die Orchesterphantasie von Volkmar Andreae: Schwermut — Entrückung — Vision, — und die Symponie in g-moll von Karl Pottgiesser an. Die letztere erfuhr gleich wie die zweite Symphonie in g-moll von Hermann Nötzel hier ihre Uraufführung. Zwei Kompositionen, die sich weit-schmerzlich geben, die erste nach der melancholischen, die zweite nach der leidenschaftlich wilden Seite hin. Eine extravagante „Danse satanique" von Souhami, einem jungen französischen Komponisten, wurde aus dem Manuskript gespielt, eine Phantasie voll infernalischer Glut. Milderen Regungen gab die symphonische Dichtung von Emil Liepe: „Rückblick" Raum und der Magdeburger Kapellmeister Krug-Waldsee illustrierte in klangvoller und charakte-

ristischer Komposition das vielbesungene Liebespaar „Hero und Leander". Zwei kürzere, sehr anmutige Werke, die zur Erstaufführung kamen, waren die „Kleine Suite im alten Stile" von Hugo Rückbeil und die für Streichquintett geschriebenen lieblichen „Variationen über ein volkstümliches Thema" von Karl Zuschneid. Der erste und einzige Satz der unvollendeten „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf brachte das nationale Element nicht ganz zu erkennbarem Ausdruck. Von seltner gespielten Orchesterkompositionen hörten wir u. a. die „Skandinavische Symphonie" von F. H. Cowen, Max Schillings' Vorspiel zu „Ingwelde", die Ouvertüre zu „Die sieben Raben" von Jos. Rheinberger, die von Karl Reinecke aus Cherubini's vergessner Oper „Ali-Baba" für Konzertaufführung gerettete Balletmusik und die D-dur Suite von Bach. — Auf dem Gebiete der Kammermusik interessierte Felix Weingartners feuriges Klaviersextett in e-moll und die farbenfreudigen Stimmungsbilder „Worpswede" von Paul Scheinpflug. — Von Oratorienaufführungen sind die der Requiem von Cherubini und Heinisch (Wiederholung) und der „Jahreszeiten" zu erwähnen, wobei als Solisten die Herren Bucha-Weimar, Pinks-Leipzig und Liepe-Sondershausen hervorragten. Von auswärtigen Solisten begrüssten wir das Künstlerpaar Willy und Mabel Martin (Gesang und Klavier) aus München, die Sängerinnen Maria Ruzek-Braunschweig, Elsa Flith-Dessau, Luise Geller-Wolter-Berlin und Hans Spies-Braunschweig. Die hiesigen Künstler Kurt Fischer (Klavier), Corbach (Violine), Emil Liepe und Hermann Sommer (Gesang) leisteten in Kammermusikaufführungen, Konzerten und Liederabenden Bedeutendes. M. Boltz

WORMS: Der Winter brachte manches Gute, das wir in erster Linie der „Liedertafel" und dem „Philharmonischen Verein" verdanken. Die erstere brachte unter Kiehitz nach langer Pause den Paulus; liebevolle Hingebung und eine temperamentvolle Aufführung brachten einen Erfolg zustande, der die Vorliebe des Bürgertums für gesunde Kost trotz der heute so beliebten Geringschätzung Mendelssohns bewies. — Ihre Uraufführung (fast 40 Jahre nach der Geburt) erlebte hier Liszts „Heilige Elisabeth". Die Chöre gingen exakt, unter den Solisten ragte Johanna Dietz (Frankfurt) als Elisabeth hervor. — In einem Solistenabend der Liedertafel spielten Direktor Kiehitz und Lamhoeck (Hannover) die Kreutzersonate mit gesunder und männlicher Auffassung; Linda Hilter vermittelte vielen die Bekanntschaft mit Pfitzner und Reger; die Stimme ist in der Höhe ausgiebig, grössere Wärme wäre erwünscht. Der Philharmonische Verein liess sich Breithaupts Mahnwort „Mehr Mozart" gesagt sein und gab einen Mozartabend mit geschickt zusammengestelltem Programm. Die g-moll Symphonie kam sauber heraus; das nicht leichte A-Dur Klavierkonzert spielte Florence Bassermann plastisch und mit grosszügigem Vortrag. Im zweiten Konzert durfte man unseren einheimischen Liederkomponisten Heinrich Diehl ohne Lokalpatriotismus loben; er hat Reichtum an Melodie, die nie flach wirkt, und er weiss den seelischen Inhalt seiner Texte musikalisch auszuschöpfen. Kohmann (Frankfurt) war fehl am Ort, er bescherte uns die Gralserzählung als Galoppade. — Drei Konzerte des Frankfurter Hessquartettes fanden vor leeren Bänken statt; die wackeren Künstler, die zu besonderem Dank das graziöse, leichtflüssige D-Dur Quartett von Borodin, Beethoven op. 95 und Haydns Lerchenquartett spielten, setzen hoffentlich ihre Erziehungsversuche unentwegt fort. — Berthe Marx und Sarasate hatten grossen Erfolg; erstere spielte männlich, Sarasate feminin. Das vorletzte Konzert brachte Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied". Die allzu diskrete Musik, die blosse Andeutung und Auseinanderzerrung der musikalischen Gedanken vermochte mich nicht von der Existenzberechtigung der Gattung zu überzeugen. Einen guten Beschluss der Saison machte das Kaimorchester mit dem trefflichen Raabe, der namentlich die Eroica mit Schwung und Seele dirigierte. Dr. Max Strauss

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

C. Ph. Em. Bach: Thematisches Verzeichnis seiner Werke von Alfred Wotquenne. (Mk. 10.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Anna Lankow: Die Wissenschaft des Kunstgesanges. 4. Aufl. (Mk. 8.) Ebenda.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben von Rudolph Genée. 19. März 1905.

Rudolf Kassner: Die Moral der Musik. (Mk. 7.) Verlag: F. Bruckmann, München 1905.

Ernst Praetorius: Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. Zweite Folge. Heft 2. (Mk. 4.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Elisabeth Caland: Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen. Verlag: Ebnersche Musikalienhandlg., Stuttgart.

Report of the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 30, 1904, Washington.

Dr. Ábel v. Barabás: Makrays Liedertrilogie. Mit Einleitung herausgegeben von Karl Schreiber. Verlag: Strecker & Schröder, Stuttgart 1905.

Tobias Matthay: First Principles of Pianoforte Playing (sh. 2,50). Verlag: Longmans, Green & Co., London.

E. Kross: Wie hält man Violine und Bogen? (Mk. 0,50.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Rudolf Louis: Friedrich Klose und seine symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum". (Münchner Broschüren, Heft 3. Mk. 0,50.) Verlag: Georg Müller, München.

MUSIKALIEN

Collegium musicum: Anton Filtz. Trio in Es-dur op. 3 No. 5. Herausgegeben von Hugo Riemann. (Mk. 4,50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Kämpf: Elegie für Harmonium-Solo. op. 15. (Mk. 1.) — Vier lyrische Stücke für Harmonium-Solo. op. 18. (No. 1 und 2 à Mk. 1; No. 3 u. 4 à Mk. 1,20.) Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

Arthur Bird: Drei Skizzen für Harmonium-Solo. op. 45 (à Mk. 1.) Ebenda.

Paul Hassenstein: Bitten. Für Harmonium-Solo. op. 106. (Mk. 1.) Ebenda.

Hermann Noa: Impromptu für Harmonium-Solo. (Mk. 1,20.) Ebenda.

Fritz Apel: Zwei Bearbeitungen für Harmonium-Solo. Bach: Fuge No. IX aus dem Wohltemperierten Klavier. Bd. 2. — Chopin: Prélude op. 28 No. 4. (à Mk. 1.) Ebenda.

F. Burgmüller: Ausgewählte Vortragsstücke für Pianoforte. — Ausgewählte Etüden für Pianoforte. Revidiert und bezeichnet von Xaver Scharwenka. (à Mk. 2.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte. Für Klavier zu vier Händen bearbeitet von Ernst Naumann. (No. 5 D-dur, No. 6 B-dur, à Mk. 3.) Ebenda.

Hans Huber: Sonate No. 2 für zwei Klaviere zu vier Händen. op. 121. (Partitur Mk. 6.) Ebenda.

Felice Togni: Die Ausbildung der linken Hand. Übungen für die Violine. Teil II. Die dritte bis zwölfte Lage. (Mk. 4.) Ebenda.

Fritz Koegel: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (à Mk. 0,60.) Ebenda.

Ferruccio Busoni: Zweite Orchestersuite (Geharnischte Suite). op. 34 A. (Partitur Mk. 15.) Ebenda.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Band XVII. Johann Sebastiani und Johann Theile. Passionsmusiken. Herausgegeben von Friedrich Zelle. (Mk. 15) Ebenda.

Peter Cornelius: Musikalische Werke. Herausgegeben von Max Hasse. I. Band. Einstimmige Lieder und Gesänge. (Mk. 15.) II. Band. Mehrstimmige Lieder und Gesänge. (Duette, Männerchöre, Gemischte Chöre.) (Mk. 15.) Ebenda.

Rudolf Dost: Prélude hongrois für Pianoforte. op. 25. (Mk. 1,50.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Peter Cornelius: Sämtliche Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Band I und II. (à Mk. 3.) — Einzelhefte aus Band I. Vater unser. Trauer und Trost. Rheinische Lieder. Brautlieder. Weihnachtslieder. An Bertha. (à Mk. 1.) Sämtliche Duette für Gesang mit und ohne Pianofortebegleitung. (Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Manuel Garcia, Sohn: Gesangschule. Teil I. (Mk. 3.) Teil II. (Mk. 7,50.) Neu herausgegeben von F. Volbach. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Richard Wagner: Siegfriedidyll. Orchester-Partitur. (Mk. 3.) Ebenda.

Alexander Friedrich von Hessen: Passacaglia für Klavier. op. 7. Verlag: Ernst Germann & Co., Regensburg.

A. Reitlinger: Exercices Chromatiques pour Piano. (Fr. 6) Verlag: Costallat & Comp., Paris.

L. Sachsse: Ostersonntag. Terzett für drei Frauenstimmen. (Mk. 0,80.) Verlag: L. Trutschel, Rostock.

Ludwig Neubeck: Berceuse für Violine mit Klavierbegleitung. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Oscar Rieding: op. 21. Konzertino in ungarischer Weise für Violine. (Mk. 3,60.) — op. 22. Vier leichte Vortragsstücke für Violine. (No. 1 u. 4 à Mk. 1, No. 2 und 3 à Mk. 1,20.) — op. 23. Vier leichte Vortragsstücke für Violine. (No. 1—3 à Mk. 1,50, No. 4 Mk. 1,20). Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Robert Handke: Schäferreigen für Streichquartett. (Mk. 1,20). Ebenda.

Algernon H. Lindo: Etude pour Piano. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Ignaz Brüll: Drei Klavierstücke. (No. 1 Mk. 1,20, No. 2 und 3 à Mk. 1,50). Ebenda.

Carl Hirsch: Der XIII. Psalm für Männerchor. op. 150. Selbstverlag.

Adolph P. Boehm: Sieben Lieder. op. 6. (à Mk. 0,80.) — Wiegenlied für Cello und Pianoforte. op. 7. (Mk. 1,20.) — Elf Lieder. op. 8. Verlag: Alfred Schmid Nachf., München.

F. Brüschweiler: Hoch empor! Für Männerchor, Sopransolo und Orchester. op. 33. (Klavierauszug Mk. 2,40.) Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich.

Th. Hagedorn: Drei Männerchöre. op. 17. (No. 1 und 3 à Mk. 0,60, No. 2 Mk. 0,80.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Als Nachtrag zu unserem Schiller-Heft (Jahrg. IV, 15) bieten wir unseren Lesern ein Bild von Christian Jakob Zahn, das zu beschaffen uns erst nach längeren Bemühungen gelungen ist. Zahn, geb. am 12. Sept. 1765 als Pfarrerssohn in Althengstett bei Calw (Württemberg) hat sich als Jurist, Musiker, Politiker und Industrieller rühmlich hervorgetan. Seit 1815 Abgeordneter für Calw war er von 1820—25 Vizepräsident des württembergischen Landtags und entfaltete auch sonst eine gemeinnützige öffentliche Tätigkeit; gestorben ist er am 8. Juli 1830. Er stand mit Cotta und Schiller in Verbindung, mit dessen Namen der seine durch die volkstümlich gewordene Komposition des Reiterliedes „Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd“ untrennbar verknüpft ist. Als Vorlage unseres Bildes diente uns der Steindruck von G. Küstner nach dem Ölgemälde von Morff 1818.

Bei der Seltenheit Bizet'scher Bilder wird es unseren Lesern angenehm sein, ein zweites Porträt des französischen Meisters ihrem Archiv einverleiben zu können. Den faksimilierten Brief des Carmen-Schöpfers betreffend, teilt uns Herr Ch. Malherbe, Archivar der Oper in Paris, dem wir den Brief verdanken, mit, dass von Bizet's Hand meist nur kurze Billetts vorhanden sind mit Ausnahme seiner Korrespondenz mit Paul Lacombe. Das Schreiben stammt aus dem Jahre 1862, als Bizet in seiner Eigenschaft als Chordirektor in der Pariser Oper Reyers Érostrate wiederholen liess, der im Theater zu Baden am 22. August dieses Jahres aufgeführt wurde.

Am 16. Juni war der Geburtstag des berühmten Mozart-Biographen Otto Jahn (geb. 1813, gest. 9. Sept. 1869). Als Vorlage diente uns eine Photographie, die uns Oberbibliothekar Dr. Kopfermann-Berlin freundlichst zur Reproduktion überlassen hat. Das Bild ist nach seiner Angabe gut getroffen und in Musikkreisen völlig unbekannt; selbst das „Mozarteum“ in Salzburg besass bis jetzt kein Bild Jahns.

Zum Bild von Albert Lösehhorn vgl. die Notiz in der „Totenschau“ S. 57.

Es folgt das Porträt der ausgezeichneten dramatischen Sängerin Therese Malten (geb. 21. Juni 1855 zu Insterburg). 1873 debütierte sie zu Dresden als Pamina und Agathe und wurde für das erste Rollenfach engagiert. 1882 kreierte sie die Kundry.

Zur Erinnerung an den eminenten Geiger Heinrich de Ahna (geb. 22. Juni 1835 in Wien) bringen wir sein Bild. Schüler von Mayseder und Mildner konzertierte er schon mit 12 Jahren, trat aber 1851 als Kadett in die österreichische Armee, wurde 1853 Leutnant und machte den italienischen Feldzug 1859 mit. Nach dem Friedensschluss nahm er seinen Abschied, machte Kunstreisen und liess sich 1862 in Berlin nieder, zunächst als Mitglied der Kgl. Kapelle. 1868 wurde er Konzertmeister, 1869 Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik. De Ahna vertrat bis zu seinem Tode im Joachim-Quartett die zweite Violine. Er starb am 1. Nov. 1892.

Es dürfte unsere Leser interessieren, eine Arbeit des jungen Hamburger Kapellmeisters Gustav Brecher kennen zu lernen, das Lied „Die schwarze Nacht“ op. 7 No. 2, eine in der Stimmung gut getroffene, in der Harmonie interessante, edle Nachdichtung der Herderschen Worte.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

O SCHWARZE NACHT

(Gedicht von Johann Gottfried Herder)

Lied für eine Singstimme und Klavier

von

GUSTAV BRECHER

Op. 7 No. 2

Mit Genehmigung des Verlages
Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig

Die Musik

IV 19


Sehr langsam und gehalten
O schwar-ze Nacht! wer hat ihn, dei-nen Schlei-er, je auf-ge-deckt?
ten.
gewichtig
cresc.
deklamiert
Du warst einst All; da kam ein Fun-ke Feu-er und hat den Welt-schein auf-geweckt,
breit hervortret.
der jetzt noch ist.
In ew' - gem Wech - sel-krei-se
drängend
ruhiger
mit Tag und Nacht rollt er hin - weg mir,
voran!
poco cresc.
wieder zurückgehen
cresc.
klingen lassen
marc.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

So lange der Künstler aus Lust an dem Gegenstand arbeitet und schafft, so lange ist er auf gutem Wege; wenn aber die Freude an der erworbenen Fertigkeit ihn treibt, ist die rechte Bahn schon verloren. ○ ○ ○ ○ ○
Ludwig Richter

Den Schatz der Kunst halt' höher denn Reichthumb.
Erasmus von Rotterdam

Wer schaffen will, muss fröhlich sein.
Theodor Fontane

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

ZU MEINER „GESANGSKUNST“

von Lilli Lehmann-Berlin

Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, dass meine einzeln erscheinenden Gesangsartikel nur Beobachtungen einzelner Funktionen des Stimmapparats berühren, die, ganz besonders schwierig, auch ganz besonderer Anschauung und Besprechung bedürfen.

Gut wäre es, wenn das vollständige Bild der Tonform vor den Blicken der Lehrenden und Lernenden bei jeder Gelegenheit wieder erschiene, damit es sich um so sicherer einprägte. Da der Wiederholungen aber kein Ende würden, muss ich mich darauf beschränken, es nur dort zu bringen, wo es durchaus notwendig.

Meine Stimmempfindungen sind durch mein Gehör, und dieses wieder durch die Stimmempfindungen so fein ausgebildet, dass ich alles, was Sänger oder Schüler machen, mit meinen Organen unwillkürlich mitempfinde, daher genau sagen kann, woran der Fehler liegt, der da ist oder kommen wird, oder woraus das Gute, das sie bieten, besteht. Ja, beim Ansetzen des ersten Tons einer Skala oder einer Phrase weiss ich, was sich beim dritten, vierten oder fünften Ton ereignen wird. Ich kenne es aus eigener Erfahrung, durch die ewig korrigierende Kontrolle, die ich im Studium meiner Kunst und meiner langen Sängerlaufbahn unaufhörlich an mir geübt habe und noch übe.

Darum konnte ich die Sprache des Sängers in meiner „Gesangskunst“ einführen, die niemand vorher gesprochen hatte, obwohl es an Versuchen dazu nicht fehlte. Bisher hatten wir aber von keinem Sänger klar beobachtete Stimmempfindungen niedergeschrieben gesehen, die sich praktisch hätten verwerten lassen. Immer nur Theorie und unaufgeklärte Wortbilder wie z. B. decken, nach vorne singen usw. Niemals erklärte jemand, wie diese Dinge zu machen wären, wie sie empfunden sein sollten. Überall ist nur die Rede vom Ton, vom Atem, nirgends von der Form für beide. Wenn ich beide sage, meine ich natürlich doch nur eins; denn Ton und Atem sind beim Singen eins.

Zweifellos streben alle Sänger und Gesanglehrer nach demselben Ziel, wenn auch mit verschiedenen Mitteln und Begriffen. Schon die mannigfaltigen Benennungen der Organtätigkeiten beim Singen, die unaufgeklärten

Wortbilder, sind ein Hindernis unhequemster Art für das Gesangsstudium im allgemeinen; sie machen die Förderung der Gesangskunst zur Unmöglichkeit.

Je schneller sich Lehrende und Lernende an die von mir — von einer praktischen und wohl zu kontrollierenden, weil noch in der Öffentlichkeit stehenden Sängerin — gewählten Benennungen der Stimmempfindungen und Organstellungen gewöhnen könnten, desto schneller kämen wir zu dem von allen Vernünftigen erstrebten Ziel, einer Einigung der Gesangsmethoden. Nicht die sind die besten, die der Gewohnheit am bequemsten sind, sondern diejenigen, durch die wir Ausdauer und Ausdruck erlangen, denen wir unheschadet grosse Anstrengungen zumuten dürfen. Übrigens erschiene eine Einigung und Klarheit über die technischen Ausdrücke auch dann wünschenswert, wenn die von mir gewählten Worte sich nicht durchsetzen sollten.

Ich wählte die Benennungen praktisch, wie sie der Denkgewohnheit der Singenden entsprechen, die fasslichste Leitung durch Vokale und Vokalmischungen. Da die Erhaltung des Stimmaterials mit der technischen Gesangskunst Hand in Hand geht, hoffe ich, dass man meinem Rufe möglichst schnell folgen wird. Mit vereinten Kräften könnten wir mehr erreichen, wenn nicht auch hier die „Gewohnheit" dagegen spräche. Die dem Lehrenden für manches Praktische fehlenden Begriffe würden sich gewiss nach und nach einstellen.

Wem das komplizierte Phänomen des Singens in einem Bilde, wie ich es in meiner „Gesangskunst" und in einzelnen Artikeln entwerfe, zuerst vor Augen tritt, der muss unwillkürlich ausrufen: „das lerne ich ja nie!"

Künstlerisch vollendet zu singen, lernen auch nur sehr wenige, weil sich nicht immer alle Charaktereigenschaften zusammenfinden. Nur diejenigen, in denen sich ein hervorragendes Gesangstalent mit Fleiss, Intelligenz, Geduld und Energie verbindet, dürfen Hoffnungen auf eine Zukunft setzen, die oft leichtsinnig auf blosses Stimmaterial, körperliche Reize, oberflächliches Studium usw. gegründet wird, die jedoch allein niemals einen grossen Künstler ausmachen. Alle diejenigen, die von der Kunst nur Angenehmes, Reichtum und Vergnügen erwarten, werden sich endlich daran gewöhnen müssen, die Kunst als einen Gläubiger zu betrachten, dessen Schuldner sie zeitlebens bleiben, der gleich einem Wucherer unbarmherzige Forderungen an sie stellt.

Vollkommene und unvollkommene Töne.

Im Sinne der vollendeten Gesangskunst nenne ich Töne unvollkommen, die in der Lage von  nur mit Falset oder

Kopfstimme — beides ist eins — gesungen werden. Um das zu begreifen, um unvollkommene Töne beurteilen zu können, bedürfen wir in erster Linie des Erkennens des vollkommenen Tons.

Der vollkommene Ton nimmt die Totalwirkung aller richtig zu einander gestellten Atem- und Resonanzwerkzeuge in Anspruch.

Wir bilden ihn, indem wir

I. die Tonhöhe, d. h. den rein musikalischen Ton, in Gedanken mittels des Gehörs feststellen (Tongedanke);

II. a) das Zwerchfell leicht herunterziehen,
b) den weichen Gaumen gegen die Nase hochheben (wie beim Gähnen), ihn nach hinten, unter, an die Augen, gegen die Ohren ziehen, je nach Tonlage, Wort oder Vokal,
c) den Kehlkopf mittels des Vokals u so tief als möglich und weich stellen, um die ganze Brustresonanz mitklingen zu machen. Mir ist's, als schlösse der Kehlkopf die Brustresonanz durch Tiefstellung so ab, wie ein Deckel den Topf. In tiefen Lagen hilft der weiche Gaumen dabei den Deckel bilden.

Die wie beim Gähnen auseinandergehende Gaumen- und Kehlkopfstellung spannt die Stimmbänder. Die vier obengenannten Operationen zusammen bereiten jene Form für den Atem, d. i. der Ton, die ich die Vorbereitungsform[1]) nenne. In dieser Vorbereitungsform singen und sprechen gute Sänger und Schauspieler, gute Redner immer, im Leben wie im Beruf. Sie wird während eines ganzen Gesangsstücks, einer Rede usw. konsequent beibehalten. Selbst bei erneutem Atemholen darf sie nicht zerfallen. Es wäre ein Unding, die notwendige Form bei jedem Atemzuge durch Erschlaffenlassen der Muskeln aufgeben zu wollen, da dann der Sänger oder Schauspieler nie Zeit genug fände, sich für das Kommende genügend wieder vorzubereiten. Darum muss sie dem Künstler durch die Macht der Gewohnheit zur zweiten Natur werden. Das könnte in den Schulen schon den Kindern beigebracht werden, wenn man darauf sähe, sie so tief wie möglich sprechen zu lassen.

Nur das Zwerchfell, das in gemessener Entfernung dem Atem nachläuft, wird beim Atemholen neuerdings heruntergezogen (früher nannte man es „einziehen“), ohne die obere Form zu zerstören oder zu verändern; Gaumen und Kehlkopf bleiben während der neuen Einatmung in gegeneinander gespannter Stellung.

Wollen wir nun den Ton erklingen lassen, d. h. zum Singen ansetzen, so haben wir noch Vokal oder Wort zu wählen, was nach angenommener Gewohnheit mit dem Tongedanken zusammenfällt. Der Kehlkopfeingang

[1]) Siehe „Meine Gesangskunst“.

öffnet sich, und der klingende Atem entflieht als bestimmter Ton mit Vokal oder Wort dem Munde. Ton und Wortgedanke sind also jetzt schon eins.

Nur in einer vollendeten Form kann ein vollendet schöner Ansatz des Tons und der Ton selher zu Gehör gebracht werden.

Damit können wir aber noch lange nicht gut singen, daraufhin dürfen wir unsern Organen noch keine dauernde Anstrengung zumuten. Es fehlt noch das Lehen und die Kontrolle.

Sobald der Ton begonnen hat, fängt auch die wohlgespannte Vorbereitungsform an, Lehen zu gewinnen. Bliehe die Form tot oder starr, würde auch der Atem und mit ihm der Ton tot und starr werden müssen. Sämtliche zur Spannnng herangezogenen Muskeln, die in mehr oder minder hohem Grade kontrahiert sind, werden langsam durch feinste Vokalveränderungen — die niemals als hrutaler Vokalwechsel, sondern als weiche Tonfärhung zu Gehör kommen dürfen — in bestimmtem Grade weich ahgespannt, aufs neue weicher kontrahiert und wieder ab- und angespannt, so lange man den Ton lebendig färben will. Z. B. spielt der weiche Gaumen, trotz seiner u-Stellung zum Kehlkopf nach andern, hellen Vokalen hin. Die Nasenflügel hlähen sich, mit ihnen das Gaumensegel mittels Vokal a, eine für die Lebendigkeit und Fortpflanzung des Tons notwendige, äusserst wichtige Operation. Der Kehlkopf kontrolliert mit u seine weiche tiefe Stellung für das Mitklingen der Brustresonanz und die freie Bahn für die Kehlkopfbewegungen. Die Zungenwurzel wird sehr weich gehalten, der Zungenrücken steht immer in fühlharer Verbindung mit dem weichen Gaumen, die Spitze liegt an den Unterzähnen. So führt der Zungenrücken Vokale, Konsonanten und Worte ihrer Lage gemäss hedächtig an allen Klippen vorhei, ihren Resonanzplätzen zu. Alles das zusammengefasst lenkt als Kontrolle das Gehör, das keinen Augenhlick seinen Wachtposten verlassen darf.

Wodurch wird das möglich, ohne die Form im wesentlichen zu verändern, ohne die Spannnngen anfzuheben? Ohne Tonhöhe, Tiefe, Stärke oder die Ruhe des Tons zu heeinträchtigen? Wodurch gewinnen wir die Sicherheit, alles das zu dirigieren und zu kontrollieren? Durch die

Einstellung des Kehlkopfs.

Sohald wir den Ton angesetzt hahen, eigentlich schon in der Vorbereitung dazu, haben wir noch einen letzten Prozess zu vollziehen, der dem Ton Festigkeit giht und uns die Sicherheit hietet, eine musikalische Phrase, eine ganze Arie nsw. in einer bestimmten Lage, hoch, tief, stark oder schwach, mit vollendetem Ton und mindestem Atemverbrauch durchzuführen.

Es ist die Fixierung, die Einstellung des Kehlkopfs. Sobald nur ein Wortbild, ja selbst nur ein bestimmter Vokal zum Tongedanken hinzutritt, bedingen sie, dass in der Vorbereitungsform noch eine letzte Feststellung des Kehlkopfs für Tonhöhe und Tiefe, für Ton und Wortlage stattfindet, die wir mit dem Gedanken an Tonhöhe und Wortlage ganz willkürlich einzustellen vermögen, sobald wir aller andern Stellungen sicher sind. Dieser Stellgedanke konzentriert jetzt Ton und Wortgedanke.

Hat man erst die Gewohnheit des Zusammendenkens und Stellens von Wort und Ton angenommen, geht der Prozess des Fixierens schnell vor sich. Schüler hingegen haben mit grösster Vorsicht und Genauigkeit jeden einzelnen Prozess zu beobachten und langsam zu erlernen, ehe sie daran denken dürfen, den letzten, das Fixieren des Kehlkopfs, für jede Lage in Anwendung zu bringen. Die Gefahr der Übertreibung liegt hier sehr nahe.

Das Fixieren des Kehlkopfs geschieht physiologisch durch die Muskeln, die an Ring-, Schild- und Giesskannknorpel herantreten.

Uns Sängern steht folgendes Mittel zur Fixierung zu Gebote. Wir stellen zu dem Grundvokal u, den wir in der Vorbereitungsform immer erst zu bilden und als Kontrolle zu bewahren haben, einen zweiten, hellen Vokal in diesen ein. Nehmen wir z. B. das Wort: laben, in der Mittellage zu singen. Um das offene a zu vermeiden, haben wir ja schon fast ausschliesslich nur auf u gesungen. Da sich der Stellvokal immer nach der Höhenlage und demjenigen richtet, der das Wort beherrscht, müssen wir in dem Wort laben daran denken, den Vokal a zu Gehör zu bringen. Das geschieht folgendermassen: Wir denken vorerst u als Grundvokal, blähen die Nasenflügel, auf dass das Gaumensegel durch den Vokal a flexibel gemacht wird, und stellen a dadurch in den Vokal u ein. Bei dem Gedanken an a ziehen sich Bänder und Kehlkopf schon von selbst nach rückwärts, was auf e und i noch stärker geschieht. Das a ist also hier der Stellvokal. Die Stellung gibt uns die gewünschte Festigkeit und gleichzeitig auch die Bequemlichkeit für Fortpflanzung und Bindung.

In der höheren Mittellage stellt man in der u-Grundform über a nach e oder auf e ein, was sehr genau abgepasst sein muss, da eins zu wenig, das andere zu viel sein kann. Auch hierfür ein Beispiel: Nehmen wir den Anfang der Gräfinarie aus dem Figaro: Heil'ge Quelle usw. Die Arie liegt unbequem in der oberen Mittellage, nahe am Übergang, sie kann also nicht stark gesungen werden; trotzdem verlangt sie Ausdruck, und da die Melodie nicht zerrissen werden darf, eine fortwährende Bindung aller Töne und Worte. Sie fängt an mit: heil'ge — ein Wort, aus dem wir ein a bringen und hören sollen. Fingen wir aber in der Lage mit a allein an ohne Vorsichtsmassregel für Höhe, Tiefe und

Stärke, würden wir bei der dritten Note schon zu tief sein. Wir müssen also den zu hörenden Vokal a auf e einstellen und die ganze Arie ungefähr so durchführen:

Heilge	Quelle	reiner Triebe
i hinten darüberschwingen		i hörbar ganz weich formen
a hörbar, aber	a drüberschwingen	
auf e einstellen	e einstellen hörbar	e weich darunter stellen
mit u kontrollieren	u kontrollieren	u kontrollieren.

(Der Vokal a ist immer mit dem Vokal i wegen der gefährdeten Tonhöhe verbunden!)

In der höchsten Lage lassen sich Zwischenvokale nicht mehr fixieren (auch der Vokal i ist unfixierbar, dabei überwiegt die Energie der Zwerchfellmuskeln.) In höchsten Lagen singen wir mit der u-Grundform und mit dem Gedanken an i allein. Trotzdem spielen minimal auch hier alle Vokale der Weichheit halber mit.

Das Fixieren des Kehlkopfs macht sich bei starken Anlässen dem Sänger durch die Empfindung bemerkbar, als legte sich der Kehlkopf gegen die zurückgezogene Nase und beide zusammen auf das Zwerchfell, so dass sie alle ganz weich aufeinander gebunden scheinen, als schöben sich die Töne in dieser Position ineinander, d. h. ohne sie zu „schmieren"! Doch sind der unterschiedlichen Stellgrade dabei so unendlich viele, dass sie demjenigen, der ihre subtile Weichheit nicht ganz genau kennt, manchmal kaum zum Bewusstsein kommen. Der praktische, feinfühlende Sänger, der seine Organe zu bewältigen und nach seinem Gehör zu kontrollieren versteht, empfindet sie immer, so subtil sie auch in einzelnen Fällen zur Verwendung gelangen.

Die Stellung ist z. B. mit meinem Gehör so verbunden, dass ich wohl behaupten darf, sie ist mein Gehör, und mein Gehör die Stellung. So operiere ich mit meinen Muskeln, als wären sie und mein Gehör nur ein einziges Organ.

Der untere Teil der Zunge, die Zungenwurzel, die mit dem Kehlkopf eng verbunden ist, hat mit dem Zungenrücken zusammen bei diesen Stellungen einen Hauptanteil an der Arbeit, indem — wie ich schon in meiner „Gesangskunst" sagte — die Zunge den Atem, d. h. den Ton nach seinen Höheresonanzen lenkt. Die Zunge kann gerade an der Wurzel, in nächster Nähe des Kehlkopfs, gar nicht weich und gelenkig genug gehalten werden, um seine Stellung nicht zu stören. Sie darf sich in solch „weichstem Zustand" sogar manchmal auf den Kehlkopf legen, soweit es die Lage gestattet, und die Freiheit des Tons nicht beeinträchtigt, was aber wieder nur fertige Künstler sich unterstehen dürfen. Der Zungenrücken, d. h. der Zunge mittlerer Teil, muss, weil er für das Decken der Töne unaufhörlich zu sorgen hat, ebenso weich und gelenkig ver-



IV. 20

LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD
† 21. JULI 1865

stellhar bleiben. Der Zungenspitze fällt fast ausschliesslich das Aussprechen vieler Konsonanten in der auf dem Stellvokal bereits klingenden Form zu. Da die Zunge die Stellung, d. i. die Höbenlage des Tons zu wahren hat, darf sie heim Aussprechen nicht die kleinste falsche Bewegung machen, die den Ton ahhrechen könnte. Der Ton hat fortzuklingen, und nur Konsonanten wie sch, t, p, st, erfahren eine gewisse Unterhrecbung; sie werden durch vorangehende Tonpausen erst aussprecbbar gemacht, damit die dazu notwendige Zungenlagenveränderung nicht hörbar, der Ton also nicht beeinträchtigt wird, und keine falscben Zwischentöne zu Gebör gelangen. Darüber einmal ein Extrakapitel.

Solange die Gaumenspannung und der Kehlkopf durcb seine Tiefstellung die Stimmbänder allein spannen, arbeiten nicht alle Muskeln des Keblkopfs. Ein Teil seiner Tätigkeit bleiht unerledigt. Erst wenn die Muskeln der Stellknorpel diese zur Feststellung heranziehen, ist seine Tätigkeit vollkommen. Sie produzieren einen ganz hestimmten Grad von Energie, die dem Ton die geeignete Festigkeit giht. Und diese Energie ist durch die Einstellung der äussern und innern Kehlkopfmuskulatur allerfeinsten und doch aucb kräftigen Stärkegraden zugänglich.

Man irrt also gewaltig, wenn man sich diese letzte, energische Kehlkopfeinstellung als etwas steifes, krampfhaftes vorstellt, das festgehalten werden müsse; dann wäre der Sänger ganz gewiss verloren. Gleich dem ewig lebendigen Muskelspiel, das sich während des Singens in der Vorhereitungsform, d. h. der Tonform abspielt, wodurch Ton und Wort erst Lehen gewinnen, ist aucb die Fixierung des Kehlkopfs, die sicb wie jede andere Muskeltätigkeit in bestimmtem Grade allen andern Organen mitteilt, voller Leben, voll lebendiger, geschmeidiger Arheit.

Einer empfindlichen Wage gleich gibt sie uns das Mass an für Tonstärke, Schwäche, Höhe und Tiefe. Sie beschützt uns vor der Geschmacklosigkeit des Ühertreibens und vor Unkorrektheit. Sie verbietet uns geradezu, die Grenzen des einzig Schönen zu ühertreten, sie leitet uns, nicht übermässig stark, nicht kraft- und saftlos zu singen. Übertrieben festgehalten würde ein forzierter, ohne ihre energische und gleichzeitig weiche Stellungnahme ein ganz gleichgültiger, nichtssagender, gewiss auch unkorrekter Gesang zustande kommen. Erst mit der letzten Heranziehung des Stellknorpels gelangt also der vollkommene Ton zum Abschluss, der das künstlerische Ebenmass des Sängers beherrscht und seiner seelischen Empfindung jeden künstlerischen Ausdruck gestattet.

Das Fixieren des Keblkopfs durch mitgedachte Vokale wird uns hei langsamen Trillerübungen, wobei sich der Kehlkopf nicht locker hewegen darf, sondern in festgezwängter Stellung zum Gaumen verbleibt, ganz besonders klar, weil diese hier besonders stark, fast ühertriehen gehildet

werden muss. Hierbei tritt das Gefühl, als legte sich der Kehlkopf direkt unter die energisch hinauf und zurückgezogene Nase, ja, als stemme er sich dagegen, ganz besonders stark hervor. Während das Gaumensegel, mit a weich verbunden gehalten, sich von einem zum andern Organ — von der Nase zum Kehlkopf — wie ein rundes Dach spannt, werden Zunge und Kehlkopf direkt auf e gestellt und beide eng aneinander liegenden halben oder ganzen Töne des Trillers scheinbar auf ein und demselben Platz gesungen. Der Kehlkopf darf sich aus der engen Verbindung mit Nase und Gaumensegel nicht befreien. Die beiden so eng verbundenen Töne werden — immer vom oberen auf den unteren — der obere stärker akzentuiert — von der fixierten Stellung, bei der sehr viel e mitklingt, so stark wie möglich an einander *geschoben*. Der Kehlkopf selbst kann während der Trillerübung sowohl, als auch beim fertigen Triller gar nicht steif genug gehalten werden. Sobald die Übung richtig gemacht wird, hält die starke Verbindung von Nase und Kehlkopf, die sich bis auf das Zwerchfell erstreckt, beim fertigen Triller dann nur einen einzigen Ton fest und zwar den unteren. Der obere bei der Übung stark akzentuierte wird losgelassen und schwingt nun *allein*, nur vom Gehör kontrolliert, ohne dass man sich viel um ihn zu kümmern brauchte. Das Gaumensegel sorgt für Weichheit und Färbung mit a, und u *singt* man tatsächlich auch dazu. Das gibt einen schön gebundenen Triller, wie man ihn leider so selten hört; gewöhnlich ist es nur Gehopse von einem in der Luft herumfliegenden Kehlkopf.

Ohne fixierte Stellung kann man auch keine gebundene Skala singen. Ich kann nicht unterlassen, hier nochmals zu bemerken, dass die Empfindung vom Anstemmen des Kehlkopfs gegen die Nase resp. den Gaumen so stark *nur beim Triller* hervortritt und in keiner anderen Art von Gesang vorkommt. In Skalen, z. B. die auf u-Form angesetzt werden müssen, worin aber a als der hörbar wahrzunehmende Vokal die fixierende Stellung übernimmt, bleibt diese äusserst weich und flexibel. Noch subtiler und elastischer in fortschreitender Melodie, auf der Worte ausgesprochen werden müssen. Hier gleicht die Fixierung einem elastischen Boden, den man zwar betreten muss, und dessen Vorhandensein man beim Auftreten fühlt, auf dem man aber nur schwebend schreiten darf. Das wird möglich, wenn wir auf die u-Grundform in tieferen Lagen ein a, in höheren Lagen ein e einstellen, dabei aber unaufhörlich bestrebt sind, das Gaumensegel so weich zu spannen, dass die Nasenresonanz fortwährend die Töne *deckt*.

Das Decken der Töne geschieht, indem man den Zungenrücken weich und breit gegen den Gaumen wölbt, während die Zungenspitze an den untern Zähnen liegen bleibt. Gaumen und Zungenrücken schliessen den Mund fast in zwei Hälften ab. Dahinter klingt u, davor liegt a. Diese

ovale o-Resonanzform, in die sämtliche gedeckten Vokale zu liegen kommen, die durch Zunge und Gaumen vom Rachen getrennt sind, ist das, was man allgemein mit „vorne singen“ bezeichnet. Selbstverständlich ist auch diese Tondeckung fortwährend lebendig und wechselt unaufhörlich an Stärke und Färbung. Da der Ton niemals ganz offen gesungen werden darf, sind und bleiben Kehlkopf und Zunge immer vom Gaumen abhängig, und dürfen auch die Zusammengehörigkeit mit dem Zwerchfell nie verlieren. Das Gefühl ist also beim vollkommenen Gesang mit oder ohne Worte: als lägen Gaumen, Kehlkopf und Zwerchfell weich und breit aufeinander.

Aus dem vorhergesagten ergibt sich klar, dass der Sänger dem fortwährend ausströmenden Atem verhältnismässig wenig Aufmerksamkeit zu widmen gezwungen ist, wenn man die Bedeutung in Erwägung zieht, die der Form für den Atemverlauf, und der bewussten Stellung der Organe zu einander bei der Aussprache oder den verschiedenen Ton- und Wortfärbungen zukommt, die sich auf das leitende Gehör konzentrieren. Die lebendige Form ist der Leiter des Atems durch das Gehör, an das sich sämtliche Vokalstellungen eng anschliessen, und das ihm jedes Hindernis und Hemmnis rechtzeitig aus dem Wege räumt, d. h. die Organe allen Anforderungen im voraus gefügig stellt. Haben wir endlich den vollkommenen Ton mit Hilfe aller uns zu Gebote stehenden Mittel ausführen und beurteilen gelernt, so lernen wir auch schliesslich — nicht früher — den vollkommenen Ton vom unvollkommenen unterscheiden.

NB. Bei dem eingestellten Vokal der entweder das Wort beherrscht, oder als unterstellter Vokal die Höhenlage lenkt, müssen wir auch alle übrigen Vokale zur einschiebbaren Verfügung bereit halten, und dürfen während des Singens keinen einzigen ganz ausschalten.

Der unvollkommene Ton. Das Falset.

Ich spreche hier nicht von den vielen unvollkommenen Tönen vieler Singenden, die durch Unwissenheit oder tausend Zufälligkeiten falscher Organstellungen und deren Anwendung entstehen, sondern von einem natürlichen unvollkommenen Ton, den jeder leicht erkennen kann: vom Falset der Männer und der Kopfstimme der Frauen. Weil aber das Falset auffallender klingt, also leichter zu unterscheiden ist, wähle ich dieses, die Kopfstimme des Mannes, zu meiner Besprechung.

Das Falset ist vielen Männerstimmen zu eigen. Das hängt damit zusammen, dass nur wenig Menschen gewöhnt sind, ihren Kehlkopf beim Sprechen oder Singen tief zu stellen, Falset und Kopfstimme aber nur mit weichgehaltenem nicht tiefgestelltem Kehlkopf zustande kommen. Der Kehlkopf hat immer die Neigung in die Höhe zu steigen, und kann nur durch

beständiges Denken an den Vokal u tief gehalten werden. Darum begegnet man dem Falset und der Kopfstimme ebenso oft wie dem Gegenteil, d. i. dem starken Druck auf den Kehlkopf, wo dann gar keine Kopfstimme mehr aufzutreten vermag und nur Bruststimme allein zur Anwendung kommt.

Da die meisten Sangbeflissenen aber weder Zeit noch Geduld haben und es ihnen auch gewöhnlich an Geschicklichkeit gebricht, so lernen sie die schwere Verbindung von Kopf- und Bruststimme — falls sie nicht von Natur vorhanden ist — gar nicht kennen. Die Gewohnheit ist gegen sie. Sie können im besten Falle eins oder das andere. Die Bruststimme allein hält aber in den hohen Lagen auf die Dauer nicht aus und die Kopfstimme allein ist körperlos und ausdruckslos; beide Arten nenne ich deshalb unvollkommene Töne im Bereiche der Gesangsknnst. Die Hauptschwierigkeit liegt darin, einen Falsetton anschwellen und einen Brustton abschwellen zu lassen.

Aus einem Brustton ins Falset oder aus dem Falset in Brustton überzugehen gelingt nur wenig Sängern. Wenn es unbewusst geschieht, bleibt es immer ein Zufall, der glücken, aber auch noch wahrscheinlicher missglücken kann. Weil es dabei auf die Organstellung ankommt, habe ich nicht nur den vollkommenen Ton zuerst, sondern noch ganz besonders das Fixieren des Kehlkopfs beschrieben, wie es durch die Heranziehung des Stellknorpels resp. seiner Muskel ausgeführt wird.

Wir wollen einmal sehen, was dabei zu tun ist, um z. B. aus der gemischten Stimme, dem vollkommenen Ton, ins reine Falset, den nnvollkommenen Ton, überzugehen nnd nehmen zu diesem Experiment das hohe b



Wir setzen es vorerst als vollkommenen Ton an: dazu bedürfen wir der auf hohe Lage gestellten Vorbereitungsform. Wir stellen nnsern weichen Gaumen dicht hinter der Nase, die hoch und zurückgezogen wird, auf i (des Falsets, der Kopfstimme halber), setzen den Kehlkopf so tief wie in der Lage möglich auf u, der Bruststimme wegen, stellen unsern Zungenrücken sehr weich nnd weit nach hinten gegen den Gaumen auf e, um den Atem nach der Kopflage zu lenken, und fixieren das n der Empfindung nach mit dem Zwerchfell. Am Segel kann sogar noch etwas a mitklingen. Jeder der Vokale hat den besondern Zweck, die betreffenden Organe elastischlebendig zu erhalten; unser Hauptaugenmerk bleibt aber auf u und i gerichtet. Wir setzen gleichzeitig tief in der Brust mit n und hoch im Kopf mit i an, so dass beide Vokale und mit ihnen die ganze Form in der Empfindung einer glatt und längsgespannten Saite gleichkommen, an der der Atem vorbeistreicht.

Zu hören bekommt man einen runden a-Laut.

So erhalten wir einen vollkommenen Ton mit starker Stellung, Mischung aller notwendigen Kräfte und Klänge und kontraktionsfähige weiche Muskeln.

Um nun ins Falset überzugehen, müssen wir die Bruststimme von der Kopfstimme zu lösen suchen, was durch Hochstellen des Kehlkopfs, also durch Loslassen desselben von der Gaumenspannung zu erreichen wäre. Geschieht so etwas unvermittelt, so dass ein plötzliches Hinaufschnellen des Kehlkopfs durch plötzliche Auflösung der ganzen Form eintritt, so hat es bei Ungeschickten das Umschlagen des Tons zur Folge. Ein sehr unkünstlerisches Experiment, wie man sieht, das leider recht oft vorkommt und früher — als man noch grössere Ansprüche an die Gesangskunst der Tenöre machte — das laute Hohngelächter des Publikums hervorrief. (Heutzutage ist man nachsichtiger und nennt es unrichtigerweise „Indisposition“.)

Um das zu verhüten, muss der Prozess also wohl vorbereitet sein. Wir fangen an, vorsichtig, sehr langsam unsere Kehlkopfstellmuskeln mittels Vokal a weich zu machen, um die von den Knorpelmuskeln produzierte Energie auszuschalten. Da aber die Gaumenspannung nicht vom Kehlkopf getrennt werden darf, wird vorerst nur das tief auf dem Zwerchfell fixierte u (d. h. die Bruststimme), das uns den Kehlkopf tief gehalten hat, wirklich gelöst. Die Zungenstellung e erweicht sich noch mehr, geht höher an den Gaumen — der Ton wird stärker dadurch gedeckt — und der Kehlkopf legt sich ziemlich dicht aber überaus weich nach und nach gegen die Nase wie beim Triller, nur recht weit nach hinten gedacht. Alle Vokale mischen sich untereinander, ohne einen zu fixieren, nur die Höhe wird mit i besonders im Auge behalten. Während dieses Vorgehens ist dem Kehlkopf die Möglichkeit gegeben, aus einer tiefen in eine hohe Stellung, d. h. in eine unfixierte überzugehen. Indem sich die Muskeln lösen, nimmt die Bruststimme stetig ab, bis die Kopfstimme, das reine Falset, der unvollkommene Ton, allein noch übrig bleibt. Der Prozess geht in der u-Grundform von u nach a über e nach i. — Der Vokal i wird allüberall vom Zwerchfell stark unterstützt.

Der Kehlkopf ist nun bis zu einem gewissen Grade ausgeschaltet; er verrichtet nur noch partielle Arbeit durch die Spannung der Stimmbänder. Meine Empfindung dabei ist, als hinge der Kehlkopf — nach hinten geschoben — sehr weich mit dem Gaumensegel zusammen und fiele gegen vorne, unter dem Kinn, schlaff herunter.

Die Fixierung irgendeines Vokals ist unmöglich geworden, trotzdem das i in allen hohen Lagen vorherrschend klingt. Die Vokale mischen sich am besten alle untereinander, um allen übermässigen, also unvorteilhaften Spannungen vorzubeugen.

Während die Stellmuskeln abgespannt werden, kommt es zu einer neuen Erscheinung. Wir müssen den abzuspannenden Ton immer mehr und weicher decken. Wie das am besten geschieht, beschrieb ich bereits, indem sich der Zungenrücken gegen den Gaumen, der Gaumen gegen den Zungenrücken hebt (wie beim Aussprechen des jot), die Nase weich verschleiert und die Mundhöhle vom Rachen abschliesst. Wird die Deckung des abzuspannenden Tons langsam sehr weich und vorsichtig begonnen, so kommt auch ein reicher Tonfarbenwechsel zu Gehör und der Übergang vollzieht sich unmerklich. Die Deckung kann noch einen ganz besondern Effekt hervorbringen, wenn wir nach und nach den Mund ganz schliessen, den Ton aber hinten im Kopf weiterklingen lassen und, ohne den Ton zu stören, den Mund langsam wieder öffnen. So gleicht es einem Echo aus weiter, weiter Ferne und wirkt je höher desto schöner.

Wir haben so den Übergang von der Brust zur Kopfstimme künstlerisch gemacht und wissen nun, dass zwar die Stimmbänder durch die Vorbereitungsform beim Singen des Falsets oder Kopftons gespannt bleiben müssen, der Kehlkopf abhängig vom Gaumen, dass aber eine Fixierung des Kehlkopfs nicht mehr stattfindet. Die einfache Verbindung der beiden Organe erscheint dem Sänger sehr weit nach dem Nacken gezogen. Das reine Falset ist dünn und spitz. Ein unvollkommener Ton, weil es keine Mischung von Bruststimme mehr mit sich führt.

In beiden Fällen ist es rätlicher, in der von mir angegebenen Höhenlage  den Ton als vollkommenen Ton entweder stark anzusetzen und abschwellen zu lassen, oder umgekehrt schwach ansetzen und anschwellen zu lassen.

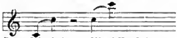
Fast noch schwieriger ist es, aus dem Falset in Brust überzugehen, denn das langsame Ausschalten der Kehlkopfenergie lässt sich leichter ausführen als das Wiedereinschalten.

Dass man bei allen gesanglichen Experimenten vorsichtig zu Werke gehen muss, versteht sich von selbst. Die geringste Steifheit der Organmuskeln, oder auch übermässige Schlaffheit, ein hartes Aussprechen von Vokal oder gar Konsonant, können nicht nur, sondern müssen jeden Erfolg zum Scheitern bringen.

Die Weichheit, die man der ganzen Tonskala entgegenzubringen hat, wird bei den hohen und höchsten, sowie bei den tiefen und tiefsten Tönen verzehnfacht werden müssen. Die allerhöchsten Grenztöne über das hohe  und  hinaus werden fast ausnahmslos immer

nur unvollkommene Töne sein können. Sie klingen und dringen wohl auch durch, aber ausdrucksfähig sind sie nicht mehr, vertragen weder ein crescendo noch decrescendo. Nur durch sehr geschickte Deckung (sagen wir „Zungenspiel“) können sie allenfalls gefärbt werden.

Die alten Italiener waren grosse Künstler auf dem Gebiet der Übergänge und des effektvollen Umschlagens der Stimme — besser gesagt des Kehlkopfs — aus einer Lage in die andere. Die Jungen sind es nicht mehr. Nur selten verirrt sich ein grosses Gesangstalent dorthin, trotzdem sie durch ihre Muttersprache soviel vor uns voraus haben. Ich erinnere mich sehr wohl an Italiener, die das schnelle Umschlagen des Kehlkopfs in hohen Lagen als Effekt benützten; wir haben es bei meiner Mutter auch noch gelernt, die in allen Gesangsstilen gleichmässig gross war.

Das Hinaufschlagen in grösseren Intervallen, wie es im italienischen Gesangsstil Mode war, ist nichts anderes. Es beruht auf dem schnellen Loslösen und Hinaufschnellen des Kehlkopfs, der durch Deckung verbunden bleibt. Ist der zweite Ton angeschlagen, wird der Kehlkopf sofort wieder fixiert. Z. B.  Das kann natürlich nur

Brust-Mittelstimme Mittel-Kopfstimme

durch die verschiedenen Lagen zum Ausdruck kommen.

Eine andere Verzierung italienischen Gesangsstils ist das Wiederanschlagen gebundener (legato) Noten, das deutsche Sänger gar nicht zu machen verstehen und das zu besonders feinen Nuancen im deutschen Gesang genau so nötig wäre, wie im italienischen. Im „Troubadour“ z. B. heisst es:  Das Zwerchfell erweicht sich

zau - - be - risch
gesungen: zau - (h)aube - risch

beim Lösen des Kehlkopfs ebenfalls, es wird gefügig und führt dem 2ten f, das hier, anstatt stumm gehalten, nochmals angeschlagen wird, beim neuen Fixieren des Kehlkopfs neue Atemströme zu.

Werden die Töne von , wie ich sie anfangs gebe, nur mit Kopf- oder nur mit Bruststimme gesungen, dann sind sie unvollkommen; denn beide sollen gemischt sein mit dem wesentlichen, der Energie des Kehlkopfs, die dem Falset Körper leiht durch Hinzuziehung des Brustklangs, und die Bruststimme, indem sie die Kopfresonanz für den Höheklang ausbeutet. Die Kunst des Gesanglehrers beruht darauf, alle Stimmlagen ineinander ausgleichend zu verschmelzen, ohne der natürlichen Anlage die Rechte zu verkümmern, ohne sie zu Registern zu schrauben. Mit vollster

Rücksichtslosigkeit gegen den Schüler, der zu lernen hat, und dem vollsten Bewusstsein der Verantwortung sowie der Ansprüche, welche die Gesangskunst an uns Sänger stellt. Dennoch muss jeder Künstler auch die reine Kopfstimme, resp. das Falset zu Effekten verwerten lernen, ebenso wie die Bruststimme der Frauen bei besonderen Veranlassungen in den unteren Lagen hochgetrieben werden darf, sobald es für den Ausdruck zur Notwendigkeit geworden ist.

Manch einem mag es lächerlich erscheinen, dass man so vielerlei Vokale auf einmal denken, stellen, singen können soll. Da es aber nur von der Geschicklichkeit der Sänger oder Schüler abhängt, kann man es wirklich gut erlernen. Nicht schnell. Geduldig müssen wir uns einem bedachten Studium unterziehen, das uns die Schwierigkeiten der Gesangskunst überwinden lehrt. Ehe nicht alle Fehler abgetan sind, kann an ein wirkliches Fortschreiten nicht gedacht werden. Ehe die Gewohnheit des Zusammenstellens und -Denkens nicht angenommen ist, kann von einem künstlerischen Gesang nicht die Rede sein.

Selbst intelligente Schüler glauben vorerst nicht an die Möglichkeit des Zusammenklingens aller Vokale auf einmal, weil sie von der Lenkbarkeit ihres Stimmapparats keinen Begriff mitbringen und niemals Versuche daraufhin gewagt haben.

Nur Schritt für Schritt können wir uns vervollkommnen. Um die allerletzte, ideale Vollendung zu erlangen, dazu ist die Gesangskunst zu schwer und unser Leben zu kurz.



LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD
ALS TRISTAN

IV. 20



München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.

Außer Abonnement.

Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von

Richard Wagner.

Personen der Handlung.

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Zottmayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurwenal	Herr Mitterwurzer.
Melot	Herr Heinrich.
Brangäne	Fräulein Deinet.
Ein Hirt	Herr Simons.
Ein Steuermann	Herr Hartmann.

Schiffsvolk, Ritter und Knappen. Isolde's Frauen.

Textbücher sind, das Stück zu 12 kr., an der Kasse zu haben.

Neue Decorationen:

Neue Costüme

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelösten Billets giltig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

Repertoire.

Druck von Dr. C. Wolf & Sohn

IV. 20

THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNG VON TRISTAN UND ISOLDE

TRISTAN ALS BRIEFSCHREIBER

NACHGELASSENE BRIEFE VON LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD AN JOACHIM RAFF

mitgeteilt

von Helene Raff-München

„Begabt mit dem grössten dramatischen Ausdrucksvermögen — musikalisch bis in die Fingerspitzen — von selbstlosester Begeisterungsfähigkeit, dabei heiter und liebenswürdig wie ein Kind.“ So ungefähr lautete die Schilderung, die mein Vater von dem unvergesslichen „ersten Tristan“, Ludwig Schnorr v. Carolsfeld zu entwerfen pflegte. Er war für ihn eingenommen wie für wenige Menschen; dass Schnorr ihm dies vergalt, beweisen die nachstehenden Briefe. Als ich sie durchblätterte, hatte ich wieder das Gefühl, das ich infolge der Erzählungen der Meinigen schon als Kind gehabt, das Gefühl, mit Schnorr persönlich bekannt gewesen zu sein. Wusste ich doch sogar von einzelnen kleinen Zügen seiner Darstellung, so dass noch jetzt, wenn ich eine seiner Lieblingsrollen in anderer Verkörperung sehe, mir an bestimmten Stellen einfällt: „Hier machte Schnorr das so.“ Wohlgefällig verweilte mein Vater bei der Beschreibung von Schnorrs Stimmklang: „ein richtiger hoher Tenor, aber nichts Trompetenhaftes, sondern weich und männlich bis in den letzten Falsetton.“ Seine körperliche Schönheit trotz starker Fülle ist bekannt; Form und Gebärde seiner Glieder war so edel, dass (wie seine Witwe uns erzählte) ein Schüler seines Vaters, im Begriff, irgendeine göttliche Frauengestalt in grossem Masstabe zu malen, die Arme des jungen Schnorr zum Vorbild nahm. —

Ludwig von Schnorr, bekanntlich ein Sohn des berühmten gleichnamigen Malers, war geboren zu München am 2. Juli 1836. Er hatte, seiner Begabung folgend, die Laufbahn des Musikers erwählt, noch ehe die Entdeckung seiner glänzenden Stimmittel ihn für die des Sängers entschied. Wo und wann seine erste persönliche Bekanntschaft mit Joachim Raff stattgefunden, vermag ich nicht genau zu sagen; doch ist es wahrscheinlich, dass sie schon in Karlsruhe begann, wo Schnorr bei Eduard Devrient, den Raff mehrmals besuchte, seiner dramatischen Ausbildung oblag. Übrigens gastierte Schnorr während seines nachmaligen Engagements in Karlsruhe auch einmal in Wiesbaden, Raffs Wohnort. Die

gefeierte Sängerin Natalie Frassini[1]) (später als Baronin Grünhof einem Herzog von Württemberg angetraut) hatte zu ihrem Benefiz die Elsa im „Lohengrin" gewählt; Schnorr kam und sang den Lohengrin. Er sang ihn so, dass die Frassini denen, die sie im Zwischenakt zu ihrer Leistung beglückwünschten, auf gut Frankfurterisch erwiderte: „Ach, gucke Se doch net auf mich! Ich guck un hör alsfort blos auf den Schnorr — der is zu wundervoll." —

Die nachfolgenden Briefe Schnorrs an Raff, die ich mit gütiger Einwilligung der v. Schnorr'schen Familie der Öffentlichkeit übergebe, stammen aus den Jahren 1862—65; der erste ist datiert:

Dresden, den 15. April 1862.

Sehr geehrter Herr!

Ohne Umwege ans Ziel! Können und wollen Sie mir die Partitur Ihres „Samson"[2]) auf einige Zeit anvertrauen? Wir lechzen nach einem deutschen Werke, das uns nach Verdi und Gounod den Magen wieder gesund machen soll. Sie erinnern sich vielleicht, dass ich durch Schauspieler Wilcke vor einigen Jahren in den Stand gesetzt war, die Oper kennen zu lernen, leider aber meinen lebhaften Wunsch, sie zur Darstellung gelangen zu sehen, an den etwas beschränkten Verhältnissen des Karlsruher Theaters scheitern sah. Ich will nun nicht behaupten, dass die Dresdener Theaterverhältnisse so schöner Art wären (von welchem deutschen Theater könnte man das heute sagen), aber das weiss ich, dass, wenn die Oper mit unserem Personal zu besetzen ist (und gut muss sie besetzt werden, sonst darf sie gar nicht gegeben werden), sie nirgends mit dem Fleiss einstudiert werden und mit der Pracht in Szene geben kann, als hier.

Ich habe natürlich mit niemand noch über Ihre Oper in Beziehung auf eine hiesige Aufführung gesprochen; konnte ich doch nicht wissen, ob es Ihnen recht wäre, sie hier gegeben zu sehen; ausserdem wäre es zweckmässig, vor einer Einreichung der Oper genau zu erwägen, ob sie mit unserem Personal wirkungsvoll besetzt werden könne oder nicht? Deshalb tun Sie mir den Gefallen, vertrauen Sie mir die Partitur auf einige Zeit an. Ich schreibe Ihnen dann (ohne jemand die Partitur zu zeigen) meine Ansicht über die Besetzungsmöglichkeit und dann erst schiessen wir offiziell los. Mir wird ganz warm ums Herz, wenn ich an die Möglichkeit denke, die Oper käme hier heraus.

[1]) Die „Musik" brachte ein Bild der Künstlerin in Heft 18 (II. Juni-Heft) des IV. Jahrgangs.

[2]) „Samson", musikalisches Drama in 3 Abteilungen, von Raff 1857 vollendet. Schon Liszt hatte sich vergeblich um die Aufführung dieses Werkes, für das er ein „aufrichtiges und besonderes Interesse" hegte, bemüht; und Bülow mahnte Raff im September 1862: „Lass den Samson nicht liegen! Dass der einschlägt, ist für mich sicher." (H. v. Bülows Briefe, III. Bd., S. 496.) Das Werk bedurfte nämlich verschiedener bühnenmässiger Umarbeitungen, zu denen Raff damals nicht kam und später, nach Schnorrs vorzeitigem Tode, die Lust verlor, so dass das Werk heute noch Manuskript ist. — Schnorr hatte durch Schauspieler Wilcke, einen literarisch sehr gebildeten Künstler, der (nach den Erinnerungen meiner Familie) von Wiesbaden nach Karlsruhe kam, wahrscheinlich nur das Textbuch des „Samson" kennen gelernt.

Und kein Buchstabe soll dem Gesagten noch hinzugefügt werden, wird mir doch fast bange, Sie könnten meine etwas rasche Tat übel aufnehmen. Sei's darum! Ich hab's getan, weil ich's nicht lassen konnte!

Mit dem freundlichsten Grusse und der Bitte um baldige Antwort

Ihr ergebenster

Schnorr v. Carolsfeld

Wienerstrasse No. 3.

Dresden, am 1. Juli 1862.

Verehrter Herr!

Endlich erlaubt mir die Feststellung meiner Reisepläne, Ihnen auf Ihr freundliches Schreiben, das ich in Karlsruhe erhalten hatte, zu antworten. Dass ich Sie solange warten liess, hat darin seinen Grund, dass ich bis heute Ihnen für eine Zusammenkunft keinen bestimmten Tag angeben konnte. Nach Empfang Ihres Briefes hatte ich mit Richard Wagner[1]) verabredet, vor dem Kölner Musikfest einen Tag in Biebrich zu leben, und Wagner wollte Sie ersuchen, zu ihm zu kommen, wo wir dann ein Stündchen Zeit gefunden hätten, über unsere Angelegenheit zu reden. Ein Unwohlsein, das ich mir durch eine heftige Erkältung zugezogen hatte, hinderte die Ausführung dieses Planes; ich reiste nach Dresden direkt, um mich hier auszukurieren und habe nun hier mit der Beantwortung Ihres lieben Briefes gewartet, bis ich zugleich Ihnen einen bestimmten Tag für ein Zusammentreffen angeben konnte. Jetzt bin ich mit meiner Reise soweit im reinen, dass ich Ihnen anzeigen kann, dass ich am 5. Juli abends hier abreise und am 6. Juli nachmittags in Wiesbaden eintreffen werde, wo ich hoffe, Sie zu finden. Von Wiesbaden aus würde ich am 7. Wagner auf den ganzen Tag besuchen (Bülow kommt auch, um mit uns „Hans Sachs" vorlesen und einiges aus den Nibelungen vorspielen und singen zu hören), vielleicht begleiten Sie uns?[2]) Am 8. geht es dann weiter mit der Frau nach Basel, Luzern, um auf Rigi-Kaltbad einige Wochen zuzubringen. Das sind unsere Pläne, die hoffentlich zur Ausführung gelangen. Wenn Sie mir nichts mehr wissen lassen, nehme ich an, dass ich Sie in Wiesbaden antreffe, andernfalls ich Sie um einige Zeilen bitte, da ich dann von Frankfurt aus den Abstecher nach Biebrich machen würde.

Der Durst nach einem guten Werke wächst hier im Lande täglich. Der eine unserer guten Herren Kapellmeister sucht im Staube der Registratur nach dieser Quelle, der andere lauert auf Zufuhr vom italienischen oder französischen Gemüse-

[1]) Seinerzeit war Wagner heimlich nach Karlsruhe gefahren, um Schnorr als Lohengrin zu hören, heimlich, damit er im Fall einer Enttäuschung auf ihn als Sänger verzichten konnte. Die Wirkung, die der Meister da empfing, war so „wie er sie in seinem frühesten Jünglingsalter fürs ganze Leben bestimmend von der grossen Schröder-Devrient" empfangen. Er hatte „einen befähigten Tenoristen" gesucht und „einen singenden wirklichen Musiker und Dramatiker" gefunden. — (Wagners Gesammelte Schriften, VII. Bd.)

[2]) Aus „einem Tage" wurden deren vierzehn, in welchem Zeitraum das Schnorrsche Paar mehrmals Bruchstücke aus „Tristan" vortrug. Von einer dieser Privataufführungen berichtet W. Weissheimer in seinem Buche „Erinnerungen an Wagner" folgendes: „Ich übernahm die Begleitung, und obwohl vorher nicht die geringste Verständigung zwischen uns stattgefunden — ich lernte Schnorrs ja selbst eben erst kennen — wurde dennoch diese schwierige Nummer (das grosse Duett des 2. Aktes) ohne den geringsten Anstoss bewältigt. Von dem wundervollen Vortrag beider war Wagner ganz hingerissen, umso-

markt. Wie herrlich nun, wenn wir diese Philister mit Ihrem Samson aufwecken; sind wir doch hier nur allzunahe an der Quelle eisenfester Eselskinnbacken; auf! geben wir Ihnen ihr eigenes Kauwerkzeug zu kosten!

Also am 6. Juli in Wiesbaden! Ich habe bei meinem früheren Aufenthalt in Wiesbaden ganz nahe am Bahnhof ein hübsches Hotel gesehen, da wollen wir absteigen!

Meine Frau grüsst einstweilen unbekannterweise, wie ich Ihre Frau und freut sich auf die Erneuerung der Bekanntschaft mit Ihnen.[1])

Mit dem freundlichsten Grusse Ihr
Schnorr v. Carolsfeld

Dresden, den 27. August 62.

Verehrter Freund!

Dass ich bei meiner Rückreise aus der Schweiz nicht noch einmal nach Wiesbaden kommen konnte, hat mir, wie meiner Frau sehr leid getan. Schlechtes Wetter in der letzten Woche unseres Aufenthalts auf dem Rigi liess uns erst am letzten Tage,

---

mehr, als er selbst sein grosses Duett soeben zum erstenmal hörte. Bewegt rief er dann aus: ‚Jetzt ist mir um das Schicksal meines Tristan nicht mehr bang, da ich euch gehört habe.' Nach einer kurzen Pause wurde der Akt bis zum Schluss durchgemacht. Wagner sang den König Marke, und ich markierte während des Spiels den Melot. Geradezu hinreissend trug Wagner das grosse Solo Markes vor. Die Stelle, allerdings eine der schönsten des ganzen Werkes: ‚Die so herrlich, hold erhaben — Mir die Seele musste laben' — klingt mir heute noch in den Ohren. Auf die sinnige Frage nach dem ‚geheimnisvollen Grund', die so beredt die Musik beantwortet, kam nun Schnorr wieder an die Reihe. Sein Vortrag der Glanzstelle: ‚Dem Land, das Tristan meint' mit dem herrlichen Schluss war unsagbar schön, aber nicht minder schön erklang die Antwort Isoldens; denn Frau v. Schnorr war eine ganz ausgezeichnete Sängerin, von welcher ihr etwas jüngerer Gemahl ausserordentlich viel gelernt hatte." — Hans v. Bülow, der mit seiner Gattin gleichfalls in Biebrich eingetroffen war, schrieb an Pohl (Bülows Briefe, III. Bd., S. 481) „Schnorrs — ein prächtiges Künstlerpaar. Kann den Tristan bereits ziemlich auswendig." — Auch Raffs Witwe bestätigt, mit ihrem Gatten das Künstlerpaar in Wagners Zimmer den „Tristan" singen gehört zu haben, wobei jedoch niemand sonst zugegen gewesen wäre und Wagner selbst begleitet hätte, unter fortwährendem scherzenden Protest gegen sein eigenes mangelhaftes Spiel.

[1]) So viel ich weiss, hatte Raff Schnorrs Gattin schon als Frl. Garrigues kennen gelernt, und zwar in Gotha, wo sie von 1850—53 engagiert war. In der Oper „Casilda", vom Herzog von Coburg sah er sie (März 1851) und hielt von da an ihre Künstlerschaft sehr hoch. Früher noch als Raff hatte dessen späterer Schwiegervater, Eduard Genast, die Bekanntschaft der Künstlerin gemacht. Er schreibt in seinem „Tagebuch eines alten Schauspielers" (kürzlich von Rob. Kohlrausch sehr glücklich neu herausgegeben) anlässlich einer Schilderung des Breslauer Opernensembles vom Jahre 1847: „Vor allem fiel mir eine junge Sängerin auf, die höchstens neunzehn Jahre zählen konnte und bildschön war, Fräulein Garrigues. Ihre Eglantine und Agathe, in welchen beiden Rollen ich sie zuerst hörte, waren zwei Charakterbilder, wie ich sie nie besser gesehen. Leider war ihre Stimme, namentlich in der Mittellage, sehr angegriffen, was sie auch selbst fühlen mochte, denn sie schlug meinen Engagementsantrag nach Weimar mit dem Bemerken aus, dass sie sich auf längere Zeit von der Bühne zurückziehen werde."

den uns mein Urlaub erlaubte, heruntersteigen, so dass wir keine Zeit mehr erübrigen konnten, Ihnen und Ihrer verehrten Frau noch einen kleinen Besuch abzustatten, was wir beide so gern getan hätten. So bin ich denn wieder im Joche und ziehe Verdi, Donizetti, Gounod, Rossini und Flotow und, obwohl diese Herren sämtlich nicht zu den am tiefsten gehenden Fahrzeugen gehören, so quält man sich doch ab, bis man sie zum Ziele bringt. Es ist eben eine Arbeit, bei der man nicht froh wird! Als nächste Novität ist hier Lalla Rookh von Rubinstein[1]) angenommen, eine kleine niedliche, merkwürdig fleissig und sauber ausgearbeitete, total undramatische d. h. lyrische Oper desselben Komponisten, der in seinen Kindern der Heide noch so ungebändigt und wild, aber doch so dramatisch belebt auf Kosten der musikalischen Einheit gewütet hat. Mir war fast der Ungar auf ungebändigtem Rosse durch seine heimatlichen Steppen dahinbrausend lieber als dieser glatte schulereitende, schnigerechtsitzende Reiter. Zwar eine Seite hat Lalla Rookh mit den Heidekindern gemein und das ist eine merkwürdig glücklich getroffene landschaftliche Charakteristik. Die Chöre und Ballete, wie auch einzelne Gesänge sind äusserst charakteristisch; man sieht diese eigentümlichen poesievollen Täler von Hindostan mit den schönen Menschen darin! Aber Sympathie kann man für solche Stoffe nicht haben, besonders wenn sie so leidenschaftslos behandelt sind. — Freilich hat Dichter und Komponist „lyrische Oper" auf den Titel geschrieben, aber diese Entschuldigung zieht nicht, wenn der Vorhaog aufgezogen ist und die Aufführung stattfindet. Da wird man die Leidenschaft schmerzlich vermissen, man wird die Oper anhören, wie man eine unbelebte Landschaft aus dieser Gegend ansieht, d. h. ohne warm zu werden. Schade um die Sorgfalt, die diesesmal Rubinstein an dieses Werk gewendet hat.

Wie freue ich mich auf Ihren Samson! Wie steht es denn damit? Haben Sie nicht ein Stückchen fertig? Kann man vielleicht bald das Textbuch haben? Sie glauben gar nicht, wie ungeduldig ich auf diese Oper bin; ich freue mich schon im voraus auf den Eindruck, den die Kenntnisnahme derselben auf unseren Kapellmeister Rietz[2]) machen wird; hier wird seine kritische Natur Stoff zu den befriedigendsten Untersuchungen finden. Schicken Sie mir doch ja recht bald, was Sie fertig haben! Nicht wahr?

Wenn Sie manchmal Ihrer allerdings sehr besetzten Zeit eine halbe Stunde abgewinnen könnten und mir dann und wann ein paar Zeilen zukommen liessen, würden Sie mich glücklich machen, ich möchte gar zu gern meine Bekanntschaft mit Ihnen lebendig erhalten.

Verzeihen Sie, dass ich so gerade heraus diese Bitte wage, da ich Ihnen so wenig bieten kann!

Meine Frau schaut mir über die Schultern und trägt mir auf, die schönsten Grüsse an Sie und Ihre Frau beizufügen.

In treuer Verehrung Ihr

Schnorr v. Carolsfeld

Lieber Freund!

Tausend Dank für Ihre Beantwortung meiner Zeilen. Sie werden sich denken: jetzt kommt der schon wieder mit seinem Wischiwaschi; glaubt denn der, ich hab' die Zeit, solche Briefe zu lesen oder gar zu beantworten?! Ich will Ihnen was sagen,

[1]) Anton Rubinstein, 1830—1894. Seiner Oper „Lalla Rookh", später „Feramors" betitelt, liegt Thomas Moore's erstnamige epische Dichtung zugrunde.

[2]) Jul. Rietz, Komponist und Dirigent, 1812—77; von 1860 an Hofkapellmeister zu Dresden.

liebster Freund, Zeit zum Lesen, die findet sich; Zeit zum Antworten, die sollten Sie sich unter keiner Bedingung rauben, deshalb bitte ich Sie, nicht zu glauben, dass ich nach gewöhnlichem Begriffe vom Briefschreiben auf jeden Brief 'ne Antwort erwarte. Gott bewahre! Wenn Sie einmal Zeit haben, dann schreiben Sie mir einen so liebenswürdigen Brief wie den letzten. Und wenn Sie weiter nichts geschrieben hätten als: „siehe opus 91",[1]) ich wäre doch glücklich und zufrieden gewesen und wäre, als ich das Opus als Novität mit anderen Sachen zugeschickt bekam, darüber hergefallen, wie über einen dicken Brief mit bekannter Handschrift und hätte drin gelesen, was Raff schreibt und hätte gefunden, wie ernst er denkt und handelt. Die Cavatine hat keinen Text, und doch fang' ich immer an zu singen, wenn ich sie spiele und ärgere mich schliesslich, dass ich den Marsch nicht im rechten Tempo spielen kann. Aber nicht „ich hätte mich gefreut" heisst es, sondern „ich habe mich unendlich gefreut" über Ihr Neuestes und bin sehr gespannt auf das Gesangswerk, was hier noch nicht eingetroffen ist.

Nächster Zeit gibt Weissheimer[2]) ein Konzert im Leipziger Gewandhause, in welchem Wagner seine Einleitungen zu Lohengrin und den Meistersingern dirigieren und Hans[3]) das Lisztsche Konzert spielen wird.

Im übrigen besteht das Konzert aus Kompositionen des Konzertgebers: Ritter Toggenburg, symphonische Dichtung und Gesänge für Tenor mit Orchesterbegleitung, welche ich zu singen übernommen habe.

Heute Abend ist mit „Wilhelm Tell v. Rossini" der zweite Abend für die „hier versammelten deutschen Kapellmeister" wegen Beratung einer gemeinsamen Stimmung. Wir haben durch die katholische Kirche noch Instrumente, die ungefähr in der Stimmung zur Zeit Mozarts stehen, so dass ein Versuch, die Klangwirkungen verschiedener Stimmungen zu studieren, hier leicht ausgeführt werden kann. Es wurde deshalb von hiesiger Intendanz eine Einladung an sämtliche Orchestervorstände erlassen, sich hier einzufinden und zu diesem Zwecke vier Opernvorstellungen (teils in Mozartscher, teils in unserer Stimmung aufzuführen) aufs Repertoire gesetzt. So war neulich Iphigenie in Aulis in tiefer alter und ist heute Tell in Dresdener Stimmung. Nun wäre die Sache an und für sich sehr wünschenswert, da nicht nur eine gemeinsame Stimmung für Deutschlands Orchester von grossem Vorteil wäre, sondern auch bei dieser Gelegenheit die über alles Maas hinaufgeschraubte Stimmung wieder zu reduzieren. Natürlich ist die Mozartsche Stimmung allzutief, wenn man nicht das Repertoire auf Gluck, Mozart, Cherubini und einige wenige, kaum Beethoven, beschränken will. Wagner, Weber, Marschner, Meyerbeer sind unmöglich, wenigstens in ihren letzten Werken: Euryanthe, Tannhäuser, Lohengrin, Hugenotten, Templer usw. — Nun kommt aber das Komische an der Sache:

Von allen deutschen Kapellmeistern sind bis heute eingetroffen: Abt[4]) aus Braunschweig, Scholz[5]) aus Hannover, Reiss[6]) aus Kassel, Riccius[7]) aus Leipzig und ein paar obskure Musikdirektoren! Was meinen Sie? Sie lachten wohl? Ich auch.

[1]) Klaviersuite in D von J. Raff, damals eben veröffentlicht und Frau Cosima von Bülow gewidmet, von Hans v. Bülow oft und mit Vorliebe in Konzerten gespielt.

[2]) Wendelin Weissheimer, Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller, geb. 1838.

[3]) Natürlich Hans v. Bülow, 1830—94.

[4]) Franz Abt, Liederkomponist und Dirigent, 1819—85.

[5]) Dr. Bernhard Scholz, Komponist, Dirigent und Theoretiker, geb. 1835, wirkt jetzt als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M.

[6]) Karl Heinr. Reiss, Dirigent und Komponist, geb. 1829, lebt in Frankfurt a. M.

[7]) Aug. Ferd. Riccius, Dirigent und Komponist, 1819—86.

Im übrigen schicke ich Ihnen das Programm unserer sechs Symphoniekonzerte der Kapelle, die sich durch aussergewöhnlich hundemiserable Wahl auszeichnen. Mir ist es recht, man braucht ja nicht hinzugehen.

Vor einer Woche hatten wir hier eine Schauspielnovität, die vor und nach der Aufführung viel von sich reden machte: Die „Brunhild“ von Geibel.[1]) Brunhild verhält sich zu Emanuel wie Iphigenie auf Tauris zu Faust v. Gounod. In Wahrheit ist mir noch nie ein Werk von einem in seiner Art bedeutenden Lyriker, also Poeten, so misslungen vorgekommen. Der gute Mann hat mit einer staunenswerten Geschicklichkeit jede dramatische Szene umgangen. Alles wird erzählt und fast immer von Hagen! Siegfried ist zum blonden Schwächling, Hagen zum eifersüchtigen schwätzrigen Hofmann, Gunther zum Hund, Chrimhilde zur keifigen (alles eher als unschuldsvollen) Jungfrau d. h. besser gesagt Ehefrau, da sie schon verheiratet ist, als das Stück beginnt, und Brunhilde zur verletzendsten, sich widersprechenden, sich wiederholt Siegfried an den Hals werfenden — die Worte fehlen mir leider — geworden. Es ist gewiss der herrlichste Beruf, den man sich denken kann, jene Gestalten, die aus dem Volke erstanden sind, dem deutschen Publikum auf der Bühne zu zeigen. Der Deutsche muss ihnen entgegenjauchzen, wie man einem verloren geglaubten Kinde entgegenjubelt, er erkennt ja in jedem den verwandten Zug! Aber dazu muss man berufen sein. Geibel beschäftigt sich seit 20 Jahren damit und hat es nicht weiter gebracht, als dass er der Sage alles Sagenhafte genommen, indem er den Tarnhelm, den Nibelungenhort, die Hornhaut usw. verbannt, sie gleichwohl im Heldentume spielen lässt und nur das Obscöne, höchst schwierig zu Behandelnde der Handlung lässt.[2])

Doch halt! Das wird zuviel. Deshalb leben Sie wohl! Meine Frau grüsst mit mir Ihre verehrte Frau.

In treuer Freundschaft

Ihr

Schnorr von Carolsfeld

Verehrter Freund!

Wir leben augenblicklich in einer wahren Sintflut von Konzerten, in der man nicht weiss, ob das Publikum oder die Kunst gestraft werden soll; jedenfalls wird letztere geschunden, wenn sie auch nicht umgebracht werden kann. Symphoniekonzerte der Kapelle (trotz des Ihnen bekannten nüchternen Programms überfüllt), Quartettsoiren der Konzertmeister, Elias und andere religiös-christlich-jüdische Kirchenmusik, Virtuosenkonzert von Jaëll[3]) und Laub[4]) (Konzert v. Schumann Jaëll und Beethoven — Laub mit grossem Erfolge), Konzert von Ludw. Hartmann[5]), worin Frau Bürde-Ney[6]) zwei Wagnersche Gesänge mit grossem Beifall gesungen (No. 1 und 4) usw. usw. Die einzige Rettung ist: in seiner Arche mit Familie und Freundschaft zurückgezogen zu leben und nur von ferne das Getreibe anzuhören. Alle Montag bekomme ich eine

[1]) Emanuel Geibel, 1815—84.

[2]) Die Wärme und Heftigkeit, mit der Schnorr hier los Zeug geht, zeigt recht, wie er die Gestalten der Heldensage sich als ganz nah, gleichsam als Blutsverwandte empfand. Beim Sohne seines Vaters wohl zu begreifen!

[3]) Alfred Jaëll, Pianist, 1832—82.

[4]) Ferdinand Laub, Violinist, 1832—75.

[5]) Ludwig Hartmann, Komponist und Kritiker, geb. 1836, lebt in Dresden.

[6]) Jenny Bürde-Ney, Bühnensängerin, 1826—86.

Sendung Novitäten vom Musikalienhändler, wobei ich mich stets freue, Ihren Namen zu finden. Das „Wachet auf"[1]) ist so schön, dabei so urdeutsch, einfach und — darf ich's sagen — zeitgemäss im besten Sinne, dass ich es bei der ersten Gelegenheit (Liedertafelkonzert) zum Vorschlag bringe. — Diese Woche bekomme ich auch die Laila Roukh von Felicien David[2]), die mich sehr interessierte, da der französische Komponist und der russisch-deutsche Rubinstein dasselbe Sujet behandeln. Der Vorzug der französischen Textbearbeitung liegt nur in der Zusammenziehung der ganzen Geschichte in zwei Akte, wo Rubinstein (d. h. Rodenberg) drei Akte hat, ohne wesentlich mehr geschehen zu lassen. Sonst strotzt aber der französische Text von Trivialitäten und anderem Schmutz, abgesehen davon, dass er mit gesprochenem Dialog (einer Form, die unmöglich geworden ist) und coupletähnlichen Gesängen gemacht ist. Die Musik hat einige hübsche und charakteristische Nuancen, hält aber im ganzen den Vergleich mit der von Rubinstein nicht aus. Auf jeden Fall ist letzteres vorzuziehen.

Die Herausgabe von den fünf Wagnerschen Gesängen macht hier grossen Effekt; sie werden stark gekauft und schwach verstanden. Was das heissen soll: „Studie zu Tristan" versteht natürlich niemand und wiederum natürlich gefällt das bedeutendste in d-moll No. 3 am wenigsten und das wenigst bedeutende in G-dur No. 1 am meisten, woran wohl auch das einfache und sinnige Gedicht daran schuld ist. Von den Leuten wird Wagner auch als Autor der Gedichte angenommen, woran wohl der Titel schuld ist.[3])

Merkwürdigerweise kam er selbst mit demselben Zuge an, der die erste Sendung dieser Lieder mitführte. Wagner blieb fünf Tage sehr zurückgezogen hier, ging dann wieder zurück nach Biebrich und nach ein paar Tagen nach Wien, von wo ich am 16. Brief bekam. Das Leipziger Weissheimersche Konzert ist ziemlich flau ausgefallen. Vor nicht vollem Saale kamen Tannhäuser- und Meistersinger-Ouvertüre zur Aufführung, letztere wurde da capo verlangt und gespielt . . . Leider waren wir abgehalten, nach Leipzig zu gehen, da mir jeder Urlaub ausser meinem kontraktlichen verweigert wird, eine Massregel, die mit der neuen Intendanz eingeführt wurde. Hier liess sich Wagner nirgends sehen, machte bei den Ministern Beust und Behr Besuche, war bei uns, bei Tichatschek[4]) und noch einigen seiner Freunde, las in seiner Wohnung (die übrigens höchst bescheiden gewählt war und natürlich nicht, wie die Zeitungen sagten, mit gleichen Möbeln ausgestattet war), den Meistersingertext vor einigen Freunden vor und drückte sich dann, ohne Aufsehen zu machen. In Wien gehen nun die Proben[5]) wirklich vor sich; Gott weiss, wie alles kommen wird. Den Monat Januar, den ich als ersten Urlaubsmonat erhalten habe, werde ich wahrscheinlich nach Wien gehen und mir die Geschichte ansehen.

Kapellmeister Rietz ist nun schon drei Monate dienstunfähig. Er hat sich einen Bruch gefallen, das angelegte Band verursachte einige Geschwüre, die operiert werden

---

[1]) „Wachet auf", Kantate für Männerchor mit Orchester, op. 80 von Raff, Text von Geibel.

[2]) Félicien David, französischer Komponist, 1810—76.

[3]) Bekanntlich stammten die Gedichte von Frau Mathilde Wesendonk und die „Studien zu Tristan" sind „Das Treibhaus" und die „Träume". Vergl. „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk" S. 22.

[4]) Jos. Tichatschek, Heldentenor, 1807—1886, von 1838—1872 in Dresden.

[5]) Die Proben zum „Tristan", denen keine Aufführung folgte. Vergleiche über die ganzen damaligen Wiener Vorgänge Glasenapps Wagnerbiographie und Edgar



ANTON BRUCKNER

IV. 20

mussten. Er ist schon seit Wochen in der Besserung; die Schnittwunde heilt so schwer. Natürlich, dass unsere Oper keine besondere Taten tut, da die Aufgabe, für einen Kapellmeister, Kirche, Theater und Konzerte zu dirigieren, furchtbar ist. — Die Versammlung der Kapellmeister hat die sogenannte Pariser Stimmung, die Sie wohl von der „Diapason normale", die durch Musikalienhandlungen zu bekommen ist, kennen, als Normalstimmung auch für Deutschland angenommen. Da nun die bisherige Dresdener Kammerstimmung nur um einen Gedanken höher als diese französische ist, so behalten wir die alte und sparen ein paar tausend Taler an Instrumenten. Ein wesentlicher Triumph für mich, da ich voriges Jahr, als das erstemal davon die Rede war, der einzige von der Oper war, der für die Pariser Stimmung gesprochen hatte, als einer Stimmung, unter der keine Möglichkeit mehr ist, ein a zu hören. Wenn Sie's interessiert, so schicke ich Ihnen eine geeichte Dresdener Stimmgabel ...

Die Oper von Rubinstein wird Anfang Februar gegeben. Die Kostüme und Dekorationen, von einem Franzosen entworfen, sind trotz der auf 6000 Taler veranschlagten Kosten von der Intendanz bewilligt: Wie freue ich mich, wenn ich Ihnen das einmal vom Samson schreiben darf! Sie sehen, ich störe Sie nicht mit lästigen Anfragen über meinen Samson, obwohl ich gar zu oft daran denke und danach seufze. Ich warte eben, bis Sie mir einmal schreiben, so und so weit bin ich usw.

Sie fragen in Ihrem lieben Briefe mich, ob ich an eine wirkungsvolle Aufführung des Tristan glaube? Die Kräfte dazu haben wir in Deutschland! Entschieden! Dass sie in Wien nicht vereinigt werden sollen oder können, ist der Sache von grossem Schaden, denn ohne eine überzeugende Kraft der Darstellung ist der Erfolg mehr als zweifelhaft. Die Oper muss mit der grössten, aufopferndsten Pietät gesungen und gehört werden. Letzteres kann man nur durch ersteres erzielen und ersteres nur dadurch, dass man niemand zur Übernahme einer Partie zwingt. Die Aufgaben sind so ausserordentlicher Art, dass ihre Lösbarkeit nicht mit den alten Geschichten von Stimmumfang usw. beurteilt werden kann und darf, sondern eine individuelle Begeisterung für dieses Werk muss in Verbindung mit dem tiefsten Verständnis und natürlich der physischen Kraft vorhanden sein, fehlt das, so gebe man es auf. Ich habe in meinem Leben noch nicht gehört, dass man einen Menschen hundert Fuss hoch springen lassen kann, nur weil er sich verpflichtet hat, überhaupt zu springen und ich glaube auch nicht, dass da das Zureden hilft. Gott gebe seinen Segen dazu! Die Hauptsache für Wagner ist eine Aufführung des Tristan so oder so! Das Publikum wird betäubt sein, im Rausche aber Wagners Namen rufen und die Sache ist vorbei. Führt aber einmal das Werk auf, wie ich es mir denken kann, dass es aufzuführen ist, so kann die Wirkung auf ein feines Nervensystem nicht ausbleiben, es muss mit Tristan jubeln, mit ihm schreien, mit Isolde zürnen, mit ihr lieben. Aber — lasst es genug sein mit solchen Werken, lasst's bewenden bei diesem! Nur nicht am Saume des Abgrundes spazieren gehen, das kann das Leben kosten. Dies Werk wird stets geachtet werden, ich halte es für ein tief erregendes Studienwerk für Musiker, denn es ist doch voller wahrhaft bedeutender Ideen. Steckt es in den Schrank und holt es fleissig heraus!

Sie lächeln vielleicht über mein Geschwätze und dass ich mit Ihnen so rede! Verzeihen Sie, wenn ich schwach scheine, reden Sie aber einmal von etwas, was Sie lieb haben und übertreiben Sie nicht! Und ich habe das Stück lieb, denn es ist ein

Istels Abhandlung „Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels", in der „Musik" Jahrg. I, S. 1347 ff., 1623 ff., 1718 ff. und 1851 ff., die auch als Broschüre erschienen ist.

Stück Menschenleben, ein Stück Nachtseite des Gemütslebens darin und so etwas zieht unheimlich aber unwiderstehlich an.[1])

Dass Ihrer verehrten Frau es wohl geht, hat uns sehr gefreut zu hören; wir zwei beide machen es ebenso und lassen schönstens grüssen.

Endlich haben wir Schnee! Wenn nur schon wieder Frühjahr wäre; ich möchte wieder in die lieben Berge, wo's so heimlich ist und nicht alles so aufgeschlagen daliegt, wie in einem Lexikon!

Wenn Sie in die Nähe kommen, können Sie nicht gerade den Januar umgehen? Es wäre doch zu schändlich, wenn wir uns verfehlen sollten?

Mit treuem Freundesgruss

Ihr

Schnorr von Carolsfeld

21. November 1862.

Verehrter Freund!

Mich drängt es schon seit längerer Zeit, mit Ihnen wieder einmal zu plaudern, und nur der Mangel an einer Ihnen interessanten Neuigkeit hat mich bis heute abgehalten, diesem Gefühle Folge zu leisten und Sie mit ein paar Seiten zu belästigen. Die Aufführung der Rubinsteinschen Oper „Lalla Rookh" (die hier „Feramors" nach dem Sängernamen des Königs genannt wurde, um einer Verwechslung mit Davids gleichnamiger Oper vorzubeugen) und ihre Aufnahme wird Sie jedoch interessieren, und deshalb sei der Bericht darüber der Hauptinhalt dieses Schreibens. — Wir hatten sehr lange mit dem Studium zu tun, denn (wenn ich auch das nicht von mir sagen kann) die Musik hat so viel Fremdartiges in Melodie und Rhythmik und so viel Undeutsches in der Deklamation, dass unsere Sänger und Sängerin fürchterlich daran zu kauen und zu verdauen hatten. Mir hatte, offen gestanden, die Musik gleich von Anfang an so viel Anziehendes und Interessantes, dass ich sie sehr rasch überwand; überhaupt wird mir originelle Musik stets am leichtesten und nichts gleicht meiner Mühe und Arbeit, wenn ich italienische Musik memorieren muss. Endlich kam sie dann zur Aufführung. Wenn ich mir nun ein umfassendes Urteil über diese Oper erlaube und sagen soll, ist diese Oper eine gelungene oder nicht gelungene, so muss ich mich auf die letztere Seite hin entscheiden. Natürlich lege ich den höchsten Masstab und zwar vom allgemeinen Standpunkt aus an, der sich um „lyrische Oper" usw. nicht kümmert, sondern eben nur eine Oper kennt, das ist das musikalische Drama. Um letzteres sein zu können, geht dem „Feramors" alles dramatische Leben ab. Der Text ist vorwiegend lyrisch. Der Konflikt zu schwach und ungefährlich für alle Teile. Ein König, der, als Sänger verkleidet, seine ihm bestimmte Braut auf diesem Wege erst kennen und schätzen lernen will und sich als Sänger das Herz der Prinzessin gewinnt, bei dieser Gelegenheit aber bei einem Rendezvous ertappt wird und gehängt werden soll — dieser König macht einem nicht bange. Er braucht nur seine Würde zu erkennen zu geben, und alles liegt auf der Nase. Die Gefahr wird dadurch noch geschwächt, dass ein Grossvezier des Königs zur Stelle und mit der List vertraut ist. Dieser lässt nun auch vor dem Galgen Seine Majestät entkommen, wonach dieser dann als König der Sache ein Ende dadurch macht, dass er seine Lalla Rookh zum Weib nimmt. Eine komische Figur, die des Grossveziers der

[1]) „Ich fühle mich so eng verwachsen mit diesem Werke, dass eine lebendigere Teilnahme, als ich sie empfinde, undenkbar ist." (Schnorr an Weissheimer, siehe des Letzteren Wagnererinnerungen S. 217).

Prinzessin, ein verliebter dicker Osmin, nebst der Vertrauten der Prinzessin, einem Blondchen, das wieder den Khosru (den Grossvezier des Königs) liebt, bilden das ganze Ensemble. Nachdem ich den Gegenstand als für die Behandlung einer Oper in drei Akten untauglich entschieden verworfen, muss ich jedoch bekennen, dass, was nun noch hat geschehen können, um dem Musiker alle Gelegenheit zu geben, vom Dichter Rodenberg[1]) getan wurde, und mit wahrer Poesie. Wie der Text so die Musik. Rubinstein erhebt sich nicht einmal zu leidenschaftlicher Höhe des Ausdrucks. Der Stoff erlaubt es nicht, und gibt es denn ein undramatischeres Volk als diese schönen aber langweiligen Inder, die unser Paradies bewohnen? Aber, wie beim Text: sieht man vom dramatischen Teil der Musik ab, so haben wir einen grossen Schatz ganz origineller Melodieen und Gedanken. Ein sorgfältiges Studium der indischen Musik zeigt sich in der Behandlung der Rhythmen, die durchaus eigentümlich sind. Die Instrumentation ist sehr pikant, aber zu pikant fürs Theater. Es kommt zu keinem Forte. Alles prickelnd und zart. Im ganzen kann man wohl sagen, dass der Stil der Oper ein zu genrehafter ist und es an Grösse fehlt. Deshalb war die Wirkung auf das Publikum auch keine durchgreifende, obwohl sich alles vortrefflich unterhielt. Dass die Oper auf dem Repertoire bleiben wird, wird der nicht bezweifeln, der unsere Ausstattung gesehen. In der Besetzung und Ausführung besonders der munteren, komischen Partieen ist vieles zu wünschen übrig geblieben. Aber die Ausstattung hat, obwohl keine einzige Maschinerie vorkommt, also nur für zwei Dekorationen und die Kostüme 7000 Taler gekostet. Die Vorbereitung hat ungefähr 20 Klavierproben, 2 Arrangierproben auf der Bühne, 2 Orchesterproben mit Sänger im Saal und 4 Generalproben verlangt. — Da haben Sie einen Bericht über Feramors. Wenn Sie nicht bald mir Samson schicken, dann weiss ich nicht, was ich tue! Ich habe gerade die letzte Zeit wieder täglich daran denken müssen.

Die besten Grüsse von

Ihrem

Schnorr v. Carolsfeld

Dresden, den 13. Januar 64.

Liebster Herr Raff!

Das war mal ein schönes „Prosit Neujahr" von Ihnen; Sie glauben gar nicht, wie wir aufgejubelt haben, als wir Ihre Handschrift erkannt haben! Und dann dieser Liederschatz!![2]) Natürlich fielen wir darüber her wie die Raben und haben sie seit dem Empfang wohl sechsmal alle durchgenommen und manche schon zu ausgewählten Lieblingsliedern gemacht. Die Scheidung für Tenor und Sopran erfolgte ohne weiteres Nachdenken. „Blätter und Lieder" schmettere ich hinaus in die Welt; ich wollte, Sie könnten meine Frau „Keine Sorg' um den Weg", „Erstes Mutterleid", „Das verlassene Mädchen", „Leb' wohl", „Die Winde wehn so kalt", „Betrogen", „Hochzeitsnacht", „Mein Herz", „Die Nonne", „Schön Ännchen", „Schön Elschen" usw. singen hören! Die übrigen meist habe ich mir zugelegt und unentschieden ist es noch, wer das grössere Vergnügen empfindet: der, der den andern eins von den Liedern singen hört, oder der, der es selbst singt. Denn sie hören sich und singen sich gleich entzückend schön. Haben Sie unsern warmen innigen Dank für diese Gabe; sie hat

[1]) Julius Rodenberg, Schriftsteller, geb. 1831, seit 1874 Herausgeber der „Deutschen Rundschau".

[2]) „Sangesfrühling", op. 98.

uns jetzt schon unaussprechliche Freude gemacht und wird uns, so lange wir singen und leben, noch viele Freude wie unsern Zuhörern machen.

Ich möchte nur noch das Datum zu den Liedern kennen! „Die Hochzeitsnacht" und „Keine Sorg' um den Weg!" — die zwei entgegengesetzten, aber vielleicht in ihrer Art vollendetsten; ob diese in einer und derselben Zeit entstanden sind? Die ernsten und die humoristischen! Und wie reizend sind letztere! Wir können sie nicht satt bekommen und wiederholen sie immer und immer wieder! Das müssen Sie mir mal gelegentlich anvertrauen, so ungefähr!

Wissen Sie, was ich zuerst dachte, als Ihr Paket ankam? Das ist ein Akt aus „Samson". Und das rief ich laut aus! Denn vergessen kann ich den Helden nicht und wenn ich Ihren Namen höre und lese, so muss ich an Samson denken und daran, was wir an ihm haben und nicht haben. Und da wünsch' ich Ihnen immer, dass ein Goldregen über Ihrem lieben Hause sich ergösse und Sie acht Tage nichts tun könnten, als scheffelweise die Dukaten aufzuspeichern. Dann würden Sie das Stundengeben aufgeben und nur die Hälfte dieser gewonnenen Zeit auf unsern Samson verwenden! Wohl regnet es allerlei ausser Schnee und Regen vom Himmel, aber Dukaten habe ich noch nie fallen sehen, und wenn ich davon gehört habe, dass es irgendwo geschehen, so hat's stets den getroffen, der es nicht nötig oder es nicht vermisst hat.

Ihre herrliche e-moll Sonate für Violine pauke ich, seit ich sie im November in Breslau von Damrosch[1]) gehört habe, fleissig ein und hoffe sie in nächster Zeit mit Lauterbach[2]) spielen zu können; ich habe ihn durch Übersendung der Sonate mit ihr bekannt gemacht und nun interessiert er sich natürlich lebhaft dafür. Leider haben wir aber keinen Klavierspieler mehr hier, der sich und andern die Freude machen könnte, so privatim etwas der Art zu musizieren, und so muss der Sänger auf dem Klaviere stümpern und darf niemand zuhören lassen von wegen dieses Stümperns.

Mit dem Tristan wird's, wie es allen Anschein hat, in diesem Jahre ernst. Ich habe am Neujahrsabend in einem Weimarer Hofkonzert gesungen und bei dieser Gelegenheit die Einladung zum Tristan für Juni dieses Jahres angenommen. Meine Frau singt Isolde.[3]) Wir sind so ziemlich fertig mit den Rollen; wir haben die Oper aber auch keine acht Tage ruhen lassen, sondern immer wieder einmal 'ne Stunde getristant und uns isoldiert.[4]) Da Wagner die Sache nicht direkt in die Hände bekommt, so zweifle ich auch weniger an einer Ausführbarkeit als sonst. Denn, wenn auch Wagner zu einer endlichen Aufführung die Leitung entschieden übernehmen muss, so ist er doch zu den Vorarbeiten entschieden hinderlich wegen seiner allzugrossen Quälerei in bezug auf das szenische Arrangement. Es kann nicht alles so ausgeführt werden, wie er es will und er muss sich gefallen lassen, dass von seinen Angaben abgewichen wird. Gott gebe seinen Segen dazu; wir wollen diesmal alles tun, was in unsern Kräften steht. Gelingt es aber diesmal wieder nicht, oder macht es Wagner

---

[1]) Leopold Damrosch, Dirigent und Violinist, auch als Komponist tätig, 1832—1885, lebte damals in Breslau, starb zu New York.

[2]) Johann Lauterbach, Violinist, geb. 1832, war 1861—1889 Konzertmeister in Dresden.

[3]) Es kam, wie man weiss, nicht dazu.

[4]) Frau v. Schnorr schildert in ihren diesbezüglichen Veröffentlichungen im 8. Jahrgang der „Deutschen Revue" drastisch die Schwierigkeiten des Einstudierens. Eben diese Schwierigkeiten, wohl auch die Rücksicht auf ihre etwas geschwächten Stimmittel, sollen sie bewogen haben, sich der Möglichkeit einer Tristan-Aufführung in Karlsruhe 1859 zu widersetzen.

selbst wieder durch irgendeine Schrulle unmöglich, dann rühre ich kein Glied mehr, um diese Aufgabe zu bewältigen.

Mit Wagner hatte ich wieder schönes Pech. Im November 1863 wollte er ein paar Konzerte mit mir geben und zwar in Wien. Ich sagte zu und nahm für Anfang November in Wien die Einladung zu einem Oratorienkonzert des „Musikfreunde"vereins an, um mich bezahlt zu machen, da ich mit Wagner darüber nicht reden wollte. Als ich nach Wien kam, war Wagner nicht mehr dort, sondern gab in Prag Konzert. Zur gleichen Zeit hatte ich eine Einladung nach Löwenberg angenommen, daselbst in Wagners Konzert mitzuwirken. Als ich hinkam, hatte er abgesagt und war in Karlsruhe und Gott weiss wo![1]) Zu gleicher Zeit musste ich hören, dass Wagner mich „unzuverlässig" fand! — Also habe ich auf Weimar in Beziehung auf die Tristanaufführung mehr Hoffnung, wenn Wagner nicht von Anfang an dabei ist. Übrigens ist es der Grossherzog[2]) selbst, der, wahrscheinlich durch das scheinbar Unmögliche der Sache angespornt, alles daran setzt, die Aufführung auf seiner Bühne zu ermöglichen. Er drückte sich mir gegenüber so aus, dass er es für eine Schande hielt, bei dem Schein einer möglichen Ausführung nicht alles zu opfern, um ein solches Werk zur Aufführung zu bringen.

Jedenfalls also sehen wir uns bei dieser Gelegenheit wieder, und ich darf Ihnen persönlich meinen Dank für Ihren Brief sagen und Ihnen die Hand schütteln. Wenn Sie früher nach Dresden kommen, so wollen wir Ihnen vorsingen „30 Kompositionen für Gesang mit Klavierbegleitung von Raff". Kennen Sie den Mann? O, er ist ein tüchtiger Harmoniker! Hat auch eine Oper im Schrank! Will sie aber nicht fertig machen! Gibt viel zu viel Unterricht und gewinnt viel zu viel Preise in Klavier- und Konzertmusik, als dass er sich noch mit einer Oper beschäftigen sollte. Aber wenn erst der bewusste Goldregen eintritt — dann — bekomme ich einst auch ein Paket mit dem 1. Akte des Samson revidiert vom Komponisten — und dann vom 2. Akte usw. Und in Dresden wird die Oper einstudiert und Freund Raff sitzt in der dunklen Parterreloge während der Probe und in der hellen Intendantenloge während Aufführung und — ja wenn wir ihn nur erst so weit hätten — den Raff! Wenn Sie den Mann sehen, bitte, grüssen Sie ihn und seine verehrte Frau von mir und meiner Frau und sagen Sie ihm, dass wir nie aufgeben, den „Samson" hier zu haben!

Mit treuem Freundesgruss Ihr

Schnorr von Carolsfeld

[1]) In W. Weissheimers mehrerwähntem Buche wird erzählt, Schnorr habe in Prag „Tristan" singen sollen, sich aber durch den Drohbrief eines unbekannten österreichischen Namensvetters, der ihm „das Auftreten unter seinem Namen innerhalb der Monarchie" untersagte, so verstimmen lassen, dass nichts aus der Sache wurde. Weissheimer erwähnt noch bedauernd, dass er sich daraufhin dazu hergegeben habe, in Wagners Auftrage Schnorr einen unfreundlichen Brief zu schreiben. Wie man sieht, steht diese Fassung mit Schnorrs obigem Bericht nicht im Einklang; vielleicht widerstrebte es Schnorr, den peinlichen Vorfall Raff anzuvertrauen? Jedenfalls schreibt Wagner unterm 31. Januar an Thomé, dass Schnorr ihm „einen sehr eigentümlichen, in seinen Familienverhältnissen beruhenden Grund mitgeteilt habe, der, wie er fürchtete, ihn abhalten dürfte, das vorgeschlagene Engagement zunächst anzunehmen."

[2]) Der vor zwei Jahren verstorbene kunstsinnige Grossherzog Karl Alexander. Auch Liszt, der bekanntlich seinen Dirigentenstab in Weimar tief verstimmt im Jahre 1859 niedergelegt hatte, wollte ihn für den „Tristan" jeden Augenblick wieder ergreifen. (Siehe A. v. Schorns Buch „Zwei Menschenalter".)

Dresden, den 23. Februar 1865.

Verehrter Freund!

Mit Freuden ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen zu schreiben, die Gelegenheit, die veranlasst wird durch eine Bitte meines Kollegen Schloss hier, dem Regisseur der Oper: seine Tochter, eine talentvolle Pianistin für nächsten Juni zu einem Engagement betreffs der Mitwirkung in einem Kurhauskonzert zu empfehlen. Ich kenne Ihren Einfluss und verspraeb zu tun, was ich mit bestem Gewissen kann, dieses junge Mädchen warm zu empfehlen. Herr Schloss ist mit Barth[1]) genau bekannt — wenn Sie also Barth noch ein Wörtchen sagen wollten, dass Ihnen das junge Mädchen empfohlen worden ist — so liesse sich das wohl machen, dass im Laufe des Juni dasselbe einmal spielen könnte. Sie spielt die gewöhnlichen Konzerte von Beethoven, Chopin, Mendelssohn usw. und verschiedentliches an Salon- und anderer Musik. Das wäre geschehen! —

Nun lassen Sie mich aber noch meine unaussprechliche Freude über Ihren letzten Besuch bei uns Ihnen andeuten — aussprechen, das habe ich schon gesagt, lässt sie sich nicht. Wir zehren noch von Ihrem belebenden anregenden Gespräch — wollte Gott, wir hätten Sie hier — es stünde wohl alles anders. Unsere Festvorstellung, die hundertmal verdammt sein soll und noch einmal besonders, da sie mich verhindert hat, Sie noch einmal zu sehen, ist glücklich oder eigentlich unglücklich überstanden. Sie kostete mir wieder ein Stückchen Gesundheit — denn ich habe mich auf der letzten Probe dermassen erkältet, dass ich drei Tage zu Bette liegen musste und heute noch nicht wieder ganz wohl bin. Mein Trost ist, dass wir die Oper deshalb noch nicht repetieren haben können. Übermorgen reisen wir nach München — mit dem Hauptzweck, alles für die Tristanaufführung zu ordnen und einiges beim König zu musizieren. Sie werden die Räuber- und Mordgeschichten gelesen haben und können sich denken, wie gespannt wir sind, die Wahrheit zu ergründen. Ich muss gestehen, dass ich Allerlei in diesem Genre von Wagner erwartet habe — erwarten musste, doch schmerzt es mich sehr und wohl alle, die es redlich mit der Kunst meinen. Doch hüte ich mich wohl vor dem Eindruck, den mir alle diese Nachrichten machen — ich will mich selbst überzeugen. Ein einzigesmal mit Wagner beim König zusammen — und es kann mir nichts verborgen bleiben. Hoffentlich gewinnt der König den richtigen Standpunkt Wagner gegenüber — dass es ihm gelingt, „Kunst und Natur" zu trennen. Da ich annehmen muss, dass Sie auch gespannt sind, Wahres zu hören, so will ich Ihnen ein Briefchen von München aus schreiben — wir bleiben dort bis zum 8. März. —

Wenn Sie können, erfüllen Sie meine Bitte, die ich oben Ihnen ans Herz gelegt habe und behalten Sie lieb Ihren Verehrer

Schnorr von Carolsfeld

Gruss von Haus zu Haus!

München, den 3. März 1865.

Verehrter Freund!

Hundemüde, abgehetzt, in meine vier ungemütlichen, mit schlechten Bildern dekorierten Wände mit der Frau gesperrt, durch einen tyrannischen Sturm mit obligatem Regen und Schnee zum Schweigen verdammt, da meine Kehle angegriffen ist und

[1]) Vermutlich Gustav Barth, 1812—97, Komponist und Pianist, auch kritisch tätig, lebte zuletzt in Frankfurt a. M.

noch manches schwere Stück zu besiegen hat, was könnt' ich Besseres tun, als mit Ihnen schriftlich ein Stündchen zu plaudern?

Was ich gedacht, hat sich bestätigt — an allen Gerüchten, sowohl über Ungnade[1]), als über die Ursachen zu einer solchen ist nicht ein wahres Wort. Wagners Verhältnis zum König ist felsenfest und dergestalt, dass er es auch mit dem besten Willen nicht missbrauchen könnte, wovon er übrigens weit, weit entfernt ist. Nein — er hat allen Grund, an ein Wunder zu glauben, an das Wunder, das ihm diesen König hat geboren werden lassen und er glaubt an dieses Wunder. Jetzt hat er nichts im Sinne, als seine Werke und deren Aufführung — sein ganzes Streben geht nur dahin und die Aufgaben sind so gross, dass kein Raum für andere Interessen vorhanden ist. Der König gewährt alle Mittel, die mit Geld zu haben sind, und so scheint denn, wenn der liebe Gott uns das Leben und Gesundheit bewahrt, im Mai die erste Aufführung vom Tristan vor sich gehen zu können.

München ist ein schweres Terrain und speziell Wagner stellen sich mehrere Parteien, die unter sich wieder feindlich sich gegenüber stehen, entgegen: die Partei der Hofschranzen — Kabinet — diese sieht in Wagner eine „Lola Montez" an Verschwendungsgelüsten und fürchtet lächerlicherweise politischen Einfluss. Die zweite Partei sind die Pfaffen, zu deren Bannerträger sich R....... gemacht hat, von dem auch die Artikel in der Allgemeinen Zeitung herstammen sollen. Diese fürchtet, und gewiss mit Recht, in Wagner den Feind aller kirchlichen Finsternis. Die dritte und nicht schwächste ist die Partei der Musikanten: Lachner an der Spitze, obwohl letzterer Wagner durch ein gewandtes Benehmen täuscht, so dass dieser ihn für eine gute Haut hält.

Das sind die drei Parteien. Sie sind mit ihrem ersten Versuch gescheitert und haben Wagner sehr viel genützt, da das Publikum einen verdeckten Angriff nicht billigt, und wenigstens nach Wagners und Bülows Erklärungen offenes Visier erwarten konnte. Diese Herren blieben aber im Nebel und Wagner hat viel gewonnen damit. Ich habe ihn jetzt öfter im Verkehr mit allerlei Leuten gesehen, die nicht zu seinen Freunden zählen, und kann nur sagen, dass ich sein Wesen fein und passend finde. Wie gesagt, die endliche Realisierung seiner Pläne raubt ihm das rauhe abstossende Wesen, da er nur ein Ziel vor Augen hat und Positives ihm nicht in den Weg gelegt werden kann.

Bülows Stellung halte ich für eine sehr schwere und ermüdende. Doch hoffe ich, dass, wenn Bülow sich einigermassen körperlich erholt haben wird, er auch Kraft und Ausdauer finden wird, seinerseits alle Hindernisse zu besiegen. Freilich gehört viel Selbstverleugnung dazu, nicht nur eine vollständig reproduzierende Stellung einnehmen zu müssen, sondern auch in einer solchen noch einmal von vorne anzufangen und sich Schulzeugnisse ausstellen lassen zu müssen. Die Münchener sind nicht gastlich — sie sind misstrauisch gegen alles Fremde und für sie ist Bülow auch seinem Rufe nach ein Fremder. Nicht etwa, dass sie ihr eigenes Urteil sich bilden wollen, — nein — die Leute hierzulande lesen keine Zeitung und die sie lesen, bringen keine auswärtigen Berichte. Doch wer unüberwindliche Waffen mit sich trägt, wie Bülow, braucht nicht an solche Schwierigkeiten zu denken. Und gewiss würde Bülow lächeln über Münchens barbarischen Standpunkt — er ist aber krank und recht krank. Er kann sich nicht erholen und ist, wie er sagt, seit acht Monaten krank. Dazu kommt das rauhe Klima — der lange Winter und solche gemeine

[1]) Gerüchte, die hauptsächlich auf einen Artikel der „Augsb. Allg. Ztg." vom 14. Februar jenes Jahres zurückgingen. (Siehe Glasenapp, Leben Wagners, III. Bd. S. 55.)

hämische Angriffe. Wahrhaftig: es ist zu beklagen, und ihm wohl zu verzeihen, wenn er seinen Blick nicht immer klar halten kann.

Was nun unsern Besuch auf diesem brennenden Boden betrifft, so glaube ich nicht Unwesentliches damit erreicht zu haben. Mehrere vorbereitende Klavierproben zu Tristan haben Wagner sichtlich erhoben und gestärkt. Reicht auch unsere Kraft nicht hin, alle seine Intentionen zu erreichen, so glaube ich doch, dass er mit uns zufrieden sein darf, da wir mit voller Hingabe unsere Aufgabe zu lösen suchen. Und so sehe ich mit freudigem Herzen dem Mai entgegen.[1])

Nächsten Sonntag werden wir den Tannhäuser geben — leider hindern uns alle möglichen Schwierigkeiten an der Ausführung der projektierten Konzertaufführung — dazu hat sich meine Frau auf dieser Winterreise erkältet, so dass manches unterbleiben musste, was uns Freude gemacht hätte. Das sind ja aber alles Nebendinge, die Hauptsache bleibt, dass das Tristanprojekt in feste Umrisse gestellt worden.

Noch bin ich Ihnen eine Erklärung schuldig, warum ich so müde bin, und da will ich Ihnen eine Geschichte erzählen, nicht wie man Präsident wird, sondern wie man leichtsinnig in der Fremde wird. Als ich gestern morgen, etwas müde schon von dem Abend vorher, in die Stadt ging und nur so beiläufig zu Hause gesagt hatte, dass ich zu einem Schneider gehen wollte, um mir einen leichteren Paletot zu machen (das nennt man detaillierte Schilderung — eigentlich müsste ich nun auch erzählen, was für einen Schnitt derselbe bekommen sollte) und ich mir eben bei einem solchen Mass hatte nehmen lassen, sagte man mir, dass der Intendanzrat eben im Laden gewesen sei, um sich zu erkundigen, ob der Sänger Schnorr nicht dagewesen sei — er suche ihn bei allen Schneidern Münchens, da die Festvorstellung für diesen Abend gestört worden wäre. Ohne weiteres mir merken zu lassen, ging ich aufs Bureau und wurde feurig empfangen. Der Titus hatte sein sollen — der Tenorist hat abgesagt — wollen Sie nicht einspringen? Nein — Titus nicht — aber vielleicht lässt sich was Anderes geben? Norma? Troubadour? Freischütz? Die weisse Dame? Warum dieses nicht? Schleunigst wird eine Probe zusammengetrommelt und die Oper nur allzu gewissenhaft für menschliche Kräfte durchprobiert. In den Pausen suche ich nun ein Kostüm zusammen — ich — mit meinem corpus ein Kostüm finden — doch in der Not frisst der Teufel Fliegen — man stoppelt eins zusammen. Schon abgehetzt, komme ich um halb 3 Uhr nach Hause, um nach zwei Stunden wieder ins Theater zu fahren. Und, bei Gott, ich habe den „George" gesungen und gar nicht schlecht — aber — nun fangen wir wieder von vorne an: hundsmüde, abgehetzt usw. Morgen Generalprobe zu Tannhäuser — Sonntag Aufführung. Gott gebe seinen Segen dazu und mir eine recht frische Kehle von der Kuh weg. So geht's, wenn man einmal leichtsinnig ist — ist es gelungen — dann ist's so übel nicht.

Und nun, bester Freund, leben Sie wohl, grüssen Sie Ihre verehrte Frau, wie auch die meine bestens grüssen lässt und vergessen Sie nicht Ihren dicken

Schnorr v. Carolsfeld

---

[1]) Frau von Schnorr erzählte später von gemeinsamen Spaziergängen, die sie beide mit Wagner in jener Zeit im Englischen Garten unternommen hätten und der quecksilberigen Lebhaftigkeit, die er dabei entfaltete. „Wenn die Aussichten gut standen oder mein Mann ein paar Takte aus ‚Tristan' summte, — huppi kletterte Wagner vor Vergnügen an einem der Parkbäume hinauf und lachte wie ein Koboldchen über unsern Schreck." Auch die Ankunft des Schnorrschen Paares in Biebrich hatte Wagner durch Kopfstehen auf einer der Vasen seines Balkons begrüsst — siehe Glasenapp II 2, S. 380.



DÉSIRÉE ARTÔT
* 21. JULI 1835

IV. 20

Verehrter Freund!

Eigentlich habe ich keine Zeit zum Briefschreiben, denn wir stecken hier in der dicksten Arbeit bis an den Hals, aber für den Komponisten jener Lieder, mit denen ich neulich mein Publikum hinriss — für den muss ich Zeit finden und müsst ich sie stehlen. Ich berichte Ihnen also, dass ich neulich in einem Konzert, das der Klarinettist Bärman gab, zwei Lieder von Ihnen gesungen habe: „Der Ungetreuen" und „Geständnis der Liebe". Beide haben ausserordentlich gefallen und die Leute ruhten nicht, bis ich das zweite da capo gesungen hatte. Ich kann, ohne mir zu schmeicheln, Ihnen dies berichten, weil ich kein Verdienst dabei habe, als eben das: die Lieder gesungen zu haben, und das ist wieder weiter nichts, als eine ganz gemeine gewöhnliche Klugheit, weil ich wusste, dass sie gefallen würden — was wiederum sehr natürlich ist, weil sie ganz wunderschön und originell und dabei leicht verständlich sind. Da haben Sie die Bescheerung! Dieses grosse Faktum hatte ich Ihnen zu berichten und darum Räuber und Mordbrenner! werden Sie sagen. Sagen Sie's immerhin! Schreiben musst' ich's Ihnen — also werden Sie nicht grob!

Wir haben heute die 13. Orchesterprobe zu Tristan — Sie sehen, wir machen Ernst. Die Aufführung ist wohl jetzt zweifellos und wird wohl am 15. Mai stattfinden. Wenn Sie kommen können — kommen Sie! Schreiben Sie mir — ich reserviere Ihnen ein Billet oder noch lieber zwei, in der Hoffnung, Ihre verehrte Frau auch hier zu haben — und Sie bekommen dann einige Tage vor der Aufführung noch einmal bestimmte Nachricht von mir. Ich denke, die Aufführung dieses Wunderwerkes muss Sie genug interessieren, um das Opfer zu bringen. Und glauben Sie mir: wenn keine Krankheit uns heimsucht — so kommt sie zustande! Also, bester Freund, Sie kommen!

Sie haben wohl gehört, dass Bülow wieder Vater eines Töchterchens geworden. Frau von Bülow befindet sich wieder ganz wohl, und wir haben neulich Taufe gehabt, in der die Kleine Isolde¹) getauft wurde. Hoffentlich geht die Geburt und die Taufe, die wir vorhaben, ebenso glücklich von statten.

Nun aber sehen Sie — die Zeit ist da, die uns wieder in die Probe ruft, ich muss schliessen, und zwar ohne alle Schlussbemerkung.

Leben Sie also wohl — grüssen Sie Ihre verehrte Frau von uns!

Ihr

Schnorr v. Carolsfeld

München, den 29. April 1865.

Dieser Brief Schnorrs war der letzte, den er an Raff schrieb; und nur Weniges, Allbekanntes bleibt der Herausgeberin hinzuzufügen. Die für den 15. Mai bestimmte Erstaufführung musste wegen einer Erkrankung der Frau v. Schnorr verschoben werden. Unter den herbeigeeilten enttäuschten Gästen befand sich auch Raff, dem es nicht möglich war, zum 10. Juni, dem wirklichen Tage der Aufführung, wiederzukehren. — Es wäre von Überfluss, hier nochmals darauf einzugehen, welchen gewaltigen Eindruck das endliche Gelingen des Werkes hervorrief, welcher Triumph auch dem unvergleichlichen Künstlerpaar, das die Hauptrollen verkörperte, bereitet

¹) Isolde v. Bülow, bei Glasenapp (S. 202 und Namensregister des III. Bandes) irrtümlich als Isolde Wagner bezeichnet, ist vermählt mit Hofkapellmeister Beidler.

ward. Wagners hingerissenen Dank an sie Beide (am Tage nach der dritten Aufführung) hat Malwina v. Schnorr seinerzeit nebst anderen Briefen im VIII. Jahrgang, 4. Band, der „Deutschen Revue" veröffentlicht: „Das Unvergleichliche ist getan ... Von Eurer Tat ging der Frühling aus, der meinem Werke Wärme, meinem Triebe Kraft und Licht gab." Es fehlen in der hier zitierten Veröffentlichung der Brief des Königs an Wagner, den der Meister als Dankeszeichen dem Schnorrschen Paar schenkte, sowie die Handbillete des Königs an Beide. Da mir die Originale nicht vorliegen, wage ich es, ein paar Stellen aus dem Gedächtnis anzuführen. Der Monarch betonte gegen Ludwig v. Schnorr seinen freudigen Stolz darüber, „dass Bayern das Land ist, in dem der Stern Tristans aufgegangen und zugleich sein grösster Darsteller geboren worden ist." Einem prachtvollen Armband für Malwina v. Schnorr — ein Diamant von Rubinen umgeben — war die sinnige Deutung beigefügt: „Möge der lautere Demant Ihnen ein Sinnbild der unvergleichlichen Klarheit Ihrer wundervollen Leistung sein, und die Rubinen mögen das verzehrende Feuer der Liebe bedeuten, das Sie wie Keine sonst zum Ausdruck zu bringen wissen."

Von der Mittagshöhe des Ruhmes jäh hinab in die lange letzte Nacht — das war des ersten Tristan Los. Eine Erkältung, die er sich in seinem Berufe zugezogen, warf ihn, kurz nachdem er Anfang Juli in den Dresdener Wirkungskreis zurückgekehrt war, aufs Krankenlager. Es entwickelte sich Gelenkrheumatismus — nach seinem Lebensbilde in der „Allgemeinen Deutschen Biographie" wäre es typhöses Fieber gewesen. Am 21. Juli schied er, der Tristans Sterbeszene so wundervoll zu gestalten gewusst, für immer von hinnen.[1]) Ein einziger lauter Weheschrei ging durch die gesamte deutsche Kunstwelt. „Welch furchtbarer Schlag, schlimmeres für Wagner, für uns alle hier, für unsere künstlerischen Pläne konnte sich nicht ereignen!" schrieb Bülow an Raff.

Schnorrs Witwe erzählte, er habe in seinen Fieberdelirien beständig gesungen, so laut und rein, dass sie, obschon ihr das Herz brechen gewollt, doch für Minuten ihm selbstvergessen gelauscht habe. — Sie selbst hat ihn um 39 Jahre überlebt: am 9. Februar 1904 ist die erste Isolde nach schwerem Leiden gleichfalls zur Ruhe eingegangen.[2])

[1]) Schon im Jahre 1859 war er von einer schweren Herzerkrankung heimgesucht worden.

[2]) Die „Musik" brachte in Heft 11 des III. Jahrgangs ihr Bild.

DIE TECHNIK DER MUSIKALISCHEN DEKLAMATION

von Dr. Edmund von Freyhold-Baden-Baden

Fortsetzung

A. Die Behandlung einzelner Silben.

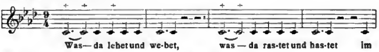
I.

Kurze Silben sollen nicht mit unverhältnismässig langen Noten belegt werden. Lange, gedehnte Töne dürfen nur auf lange Silben fallen.

Man sollte meinen, diese Regel habe als die natürlichste von der Welt von jeher Beachtung gefunden. Dem ist aber durchaus nicht so. Ein zwingender Grund zu solcher Missachtung des natürlichen Sprachwohllautes liegt im einzelnen Falle nicht vor. Die Beispiele zeigen vielmehr, dass von den Tonsetzern kein besonderes Gewicht auf die Prosodie und Quantität der Silben gelegt wurde, wenn sie der einmal gewählten Melodie die zur Verfügung stehenden Textworte „unterlegten", wie der höchst bezeichnende Kunstausdruck lautet.

Man begegnet prosodisch unrichtiger Behandlung kurzer Silben hauptsächlich in folgenden Fällen:

1. Es werden kurze einsilbige Wörtchen wie „an", „das", „des", „ich", „in", „mit", „von", „was" und viele ähnliche mit mehr oder weniger langen Noten ausgestattet, mit 4, 5, 6 Vierteln, die zuweilen noch durch Halte verlängert erscheinen. Das gibt eine ebenso unnatürliche, wie unschöne Dehnung dieser Wortzwerge, die nun gleichzeitig auch akzentuiert auftreten, was sie an und für sich gewöhnlich gar nicht sind. Auch die Deutlichkeit der Sprache kann darunter leiden. Ein Beispiel statt vieler. Es ist aus Bungerts „Odysseus' Heimkehr" genommen, pag. 4 des Klavierauszuges. Pallas Athene hebt an:



Man versteht nicht, wie das kurze „Was" zu 5 Vierteln kommt, während

daneben das lange „le“ in „lebet“ mit einem abgespeist wird. Es wäre da doch viel besser gewesen:



Selbst bei **Wagner** finden sich ähnliche Stellen künstlich gedehnter kurzer Wörtchen, namentlich in der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit. So z. B. im „Fliegenden Holländer“ pag. 154 und 164 des Klavierauszuges:

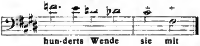


oder ebendaselbst pag. 40:



Um auch einen der Neuesten zu nennen, will ich auf **Hugo Wolfs** „Wächterlied“ verweisen, wo Stellen wie:





wohl auf jeder Seite zu finden sind. Was vom logischen Standpunkt über die prosodische Behandlung solcher und analoger Wörter zu sagen ist, findet man in Regel VIII.

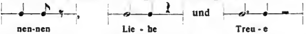
2. Noch häufiger kommt bei **zweisilbigen** Wörtern mit kurzer Endsilbe wie „Auge“, „Liebe“, „nennen“, „Treue“, und zahllosen ähnlichen prosodisch gleiche Behandlung beider Silben mit nicht selten unerträglich langen Noten vor. Je 9 Viertel braucht Pallas in **Bungerts** „Odysseus' Heimkehr“ pag. 4. auf jede der beiden kurzen Silben des Wortes „Götter“:



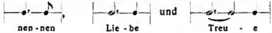
Halbe Noten sind in ähnlichen Fällen auch bei **Wagner** im „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nichts seltenes, z. B.:



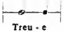
in der erstgenannten dieser drei Opern. Wir haben da überall neben dem prosodischen Fehler auch einen rhythmischen, da die unbetonten Endsilben auf gutem Taktteil liegen, was ihnen einen ungehörigen Nachdruck verleiht. Beispiele wie die angeführten findet man in unerschöpflicher Fülle wohl bei jedem Tonsetzer. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Wortbehandlung um so mehr den Eindruck einer gewissen Sprachunbeholfenheit macht, je langsamer das Tempo und je grösser die Notendauer ist. Um das Missverhältnis in den Silbenlängen zu beseitigen, schrieb man wohl:



Vom Standpunkt der reinen Prosodik ist das schon einwandsfrei. Da aber die unangebrachte Endsilbenbetonung geblieben ist, zieht man vor:



zu setzen oder behandelt das letzte Wort noch etwas gedrängter, nämlich:



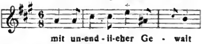
Das hängt dann natürlich vom melodischen Zusammenhang der ganzen Stelle ab. Wagner hat in seinen späteren Werken der Prosodik solcher zweisilbigen Wörter grosse Aufmerksamkeit geschenkt. Die späteren Tonsetzer sind aber meist wieder zu dem alten sorglosen Gebrauch zurückgekehrt. Auch bei Richard Strauss findet man oft genug Stellen, wie im Lied „Barcarole", op. 17 No. 6:



3. Am unangenehmsten wirkt ungehörige Dehnung bei gewissen den Wörtern angehängten Silben, sei es, dass diese der Flektion dienen, sei es, dass sie zur Bildung neuer Wörter und Formen nötig sind. Dahin gehört das „lich", „ig", „sam", „haft" und ähnliche bei Adjektiven und das „end" bei Partizipien. Gibt man ihnen lange Noten, so entsteht dadurch auch immer eine sprachwidrige Betonung jener Endungen. Beispiele sind die Dativendungen:

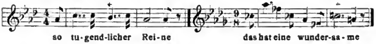


aus dem „Lohengrin" und:



aus Beethovens Lied „Neue Liebe, neues Leben".

Wie man die fraglichen Adjektivendungen nicht behandeln darf, lehren folgende drei Beispiele aus „Lohengrin“, aus Liszts „Loreley“ und der „Heimkehr des Odysseus“ von Bungert:





In dem Bungertschen Beispiel pag. 72 des Klavierauszuges fällt von den 10 Vierteln, die dem Wort „unsäglichen“ zugewiesen worden sind, genau die Hälfte auf die armselige Silbe „li“. Ja, die Quantität der Silben ist hier wirklich zur „quantité négligeable“ geworden. Es genügt, auf die Stelle in Schuberts „Leiermann“:



zu verweisen, oder auf solche aus Wagners späteren Werken, z. B. pag. 208 des Klavierauszuges vom „Parsifal“:



wenn man zeigen will, wie solche Adjektiva fehlerfrei deklamiert werden können. Von verunglückten Partizipialendungen seien als Proben genannt

aus Schuberts „Erlkönig“: 

sowie aus

Wagners „Holländer“ die Stelle der letzten Szene:



, was durch: 

besonders leicht hätte vermieden werden können. Auch hier wieder zeigt uns der spätere Wagner an zahlreichen Beispielen, wie bequem man es hat, Partizipien der Gegenwart richtig zu betonen. Es genüge aus „Parsifal“ pag. 212:



4. Auch die kürzesten Präfixe, wie z. B. die Silbe „ge“ findet man gelegentlich wohl lang und betont behandelt. Doch ist das immerhin schon etwas besonders Seltenes. Ein schönes Beispiel bietet:



in dem Gesange der Pallas zu Beginn des **Bungertschen** Musikdramas „Odysseus’ Heimkehr“. Gesungen klingt das wie „Licht, geh, funkel!“

II.

Lange, gedehnte Silben dürfen nicht mit kürzeren Noten belegt werden als in ihrer Nachbarschaft stehende kurze Silben.

Ohne Frage bieten lange, gedehnte Wortsilben dem Tonsetzer kaum nennenswerte Schwierigkeiten bei der musikalischen Behandlung. Sind sie nicht gerade allzusehr mit Konsonanten belastet, so dürfen sie selbst mit Noten von mässiger Dauer belegt werden, sofern sie sich immer noch genügend von wirklich kurzen Silben prosodisch abheben. Wird hiergegen gefehlt, so leidet das sprachliche Ebenmass, vielleicht sogar die Deutlichkeit. Ein Beispiel bietet die Behandlung des Wortes „Ratsherrn“ im Liede „Therese“ op. 86 No. 1 von **Brahms**:



Ein Grund, die lange Silbe „Rats“ kürzer zu gestalten als „in“ und „der“, lag nicht vor, wohl aber besteht jetzt die Gefahr, dass das Wort gesungen wie „razern“ klingt. Die richtige Fassung des betreffenden Taktes wäre gewesen:



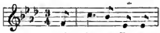
Steht endlich eine zu kurz behandelte lange Silbe am Ende der betreffenden musikalischen Phrase, so klingt das Ganze gewaltsam abgehackt. So ist es z. B. fehlerhaft, wenn **Rubinstein** op. 32 No. 4 schreibt:



Die Wörter „viel“ und „lieb“ sind prosodisch gleichwertig. Vom logischen Standpunkt kommt aber dem „lieb“ als dem Träger des Gedankens ein grösseres Gewicht zu als dem „viel“. Letzteres ist jedoch vom Tonsetzer mit 6 Vierteln überreich bedacht, das „lieb“ dagegen mit einem einzigen abgespeist. Das wirkt um so ungünstiger, als das unmittelbar vorher-

gehende Wörtchen „zu", dem trotz des langen Vokales nur geringes Gewicht beizumessen ist, die dreifache Länge des „lieb" erhalten hat.

Wenn wir bei einem jüngeren Komponisten Max Kretschmar in einem Liede „Sapphische Ode" der Stelle begegnen:



so fällt uns das kurz abgehackte Wort „Tage" mit seiner langen Hauptsilbe um so unangenehmer auf, als ihm dem Sinne nach ein gewisser Nachdruck zukommt. Das hätte sich im Einklang mit der Begleitung des Liedes in leichtester Weise erreichen lassen, wenn geschrieben worden wäre:



[1]

III.

Man vermeide alle rhythmisch-prosodischen Gewaltsamkeiten, namentlich auf kurzen Silben.

Man mag für volle Freiheit im Gebrauch aller künstlerisch wirkenden Mittel eintreten, wenn nur das Ergebnis ein schönes und natürliches bleibt. Das scheint mir nun bei gewissen Gepflogenheiten nicht mehr der Fall zu sein, denen man in den Gesangskompositionen einiger unserer Zeitgenossen begegnet. Ich rechne dahin z. B. synkopische Tonverlängerungen, die sich selbst bei mässiger Dauer auf kurzen, unbetonten Silben nicht schön ausnehmen, weil sie den letzteren oft ganz besonders auffällige, unnatürliche Akzente verleihen. Man findet sie bei manchen Tonsetzern so oft und so sehr ohne jegliche Begründung, dass ihr Gebrauch zu einer Art von Manier geworden zu sein scheint. Etwas ähnliches sind auch sogenannte Duolen im dreiteiligen Takt, wenn statt dreier Noten von einfacher Dauer zwei von anderthalbfacher gesetzt werden. Fallen solche Duolen auf Wörter mit kurzer Endsilbe oder überhaupt zwei kurzen Silben, so erscheint die unschöne Breitquetschung der Silben in der Tat gewaltsam mit den Haaren herbeigezogen. Beispiele findet man in Bungerts Liedern und Musikdramen, z. B. in „Tanzen", op. 31, No. 2:



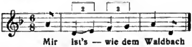
[1] Die Rücksicht auf den Raum verbietet mir die Behandlung der hier einschlagenden Regel: **Die Ausstattung einzelner Silben mit einer unverhältnismässigen Zahl von Tönen zur Erzielung tonmalerischer Zwecke oder Nachahmung instrumentaler Figuren ist nicht gerechtfertigt.**



GIUDITTA UND JULIA GRISI

IV 20

oder im Liede „Mir ist's wie dem Waldbach", op. 31, No. 3:



Synkopen auf hierzu wenig geeigneten Silben kann man in Mengen bei Hans Sommer finden, z. B. in „Jung Anne", op. 18, No. 1:



oder in „Die junge Königin", op. 25, wo ich deren zehn zählte, z. B.:



Auch Richard Strauss scheint ähnlichen Wendungen keineswegs abhold zu sein. „Lob des Leidens", op. 15, No. 3:



„Nur Mut", op. 17, No. 5:



sowie „Morgen", op. 27, No. 4: 

bieten mehr oder weniger reichlich Belegstellen solcher Art. Ganz anders zeigt sich hier Wagner, bei dem überhaupt Synkopen, und ganz besonders solche auf leichten Silben, grosse Seltenheiten sind. Allerdings finde ich eine auf „und" auch im „Parsifal" pag. 205 des Klavierauszuges. Aber niemals wird solches bei ihm zum stehenden Gebrauch. Dagegen weiss er bei leidenschaftlichen Ausrufen auf langen Silben vortrefflichen Gebrauch von synkopischen Wendungen zu machen, z. B. pag. 209 im „Parsifal":



Hier sehen wir auch, nebenbei bemerkt, die mit Bewusstsein angewendete, prosodisch und rhythmisch richtige Behandlung kurzer Endsilben in „Wege“ und „Pfade“, von der seine Nachfolger leider wieder abgekommen sind, wie wir noch an geeigneter Stelle wahrnehmen werden.

B. Die Behandlung des einzelnen Wortes.

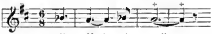
IV.

Jedes mehrsilbige Wort ist entsprechend seiner Betonung dem Taktgefüge einzugliedern; seine unbetonten Silben dürfen weder auf gute Taktteile fallen, noch melodisch auffällig hervorgehoben werden.

Besitzt ein einfaches Wort mehrere Silben, so heben wir beim Sprechen stets eine davon durch Betonung hervor. Welches im gegebenen Falle diese Nachdruckssilbe ist, darüber kann bei jedem, der seine Muttersprache beherrscht, kein Zweifel obwalten. Ebensowenig bietet es irgend welche Schwierigkeit, ein Wort demgemäss richtig musikalisch zu behandeln. Nichtsdestoweniger finden wir häufig Verstösse dagegen. Sie sind bald rhythmischer, bald melodischer Art, sehr häufig aber beides gleichzeitig. Dazu können sich dann noch prosodische Fehler, hauptsächlich unverhältnismässige Dehnungen kurzer Silben, gesellen. Hier einige Stichproben, deren Zahl beliebig vermehrt werden könnte:

1. Nur rhythmisch fehlerhaft ist die Betonung des Wortes „Nachtigall“ in Hugo Wolfs „Elfenlied“; er hat die unbetonte Endsilbe auf guten Taktteil gelegt: 

Die richtige Rhythmisierung des Wortes hätte nach dem Schema  erfolgen müssen. Richard Strauss hat in seinem „Ständchen“ op. 17, No. 2 den gleichen Fehler begangen. Da finden wir die tonlose kurze Endsilbe mit 9 Achteln ausgestattet, auf die drei gute Taktteile fallen, also neben dem rhythmischen Fehler noch einen prosodischen:



Nicht nachahmenswert ist hier beiläufig gesagt auch die Dehnung des Wortes „die“ auf drei Achtel, wo ein einziges gerade genug gewesen wäre und dem Wort die gebührende Stellung als Auftakt verliehen hätte. Überhaupt ist das Wort „Nachtigall“ und seine Mehrzahl oft eine wahre Crux der Tonsetzer gewesen. Man findet es fast stets nach der einen oder anderen Richtung hin verunglückt.

In Hugo Wolfs „Gebet“ wird die Endsilhe des Wortes „wollest“ beide Male betont:



Dieser rhythmische Fehler wird das erstemal gesteigert durch die Stellung der Anfangs- und Nachdruckssilbe auf schlechtem Taktteil, das zweitemal durch melodische Hervorhebung der Endsilbe. Auch die Behandlung des Wortes „barmherzige“ in der ersten Szene von Mozarts „Zauberflöte“ ist nur als rhythmischer Fehler anzusehen, der darin besteht, dass die kurze, unbetonte Silbe „zi“ auf guten Taktteil fällt und mit zu langem Notenwert ausgestattet wurde:



Die Erhöhung des Tones f auf fis ist hier melodisch durchaus berechtigt und gibt wegen des darauf folgenden g eine vortreffliche Wirkung. Der Fehler wäre sofort behoben, wenn man die Stelle abändern würde in:



So käme auch die fatale Klanggleichheit der beiden im Original dem Ton fis unterlegten Silben mit dem Wort „Ziege“ nicht mehr zum Vorschein.

2. Nur melodisch fehlerhaft ist bei Hugo Wolf im „Mausfallen-Sprüchlein“ die Behandlung des Wortes „Tänzchen“:



3. Rhythmisch und melodisch falsch sind endlich folgende Wortbehandlungen:

In Pedrillo's Gesang das Wort „jammerte“ in Mozarts „Entführung“:

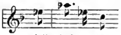


Ebenso in Brahms' „Therese“ op. 86 No. 1 das Wörtchen „etwas“:



Der an und für sich schon vielseitige Fehler wird hier noch durch die unnatürliche Dehnung der Endsilbe fühlbarer gemacht.

In „Hänsel und Gretel" von Humperdinck, pag. 12 des Klavierauszuges, ist jede der drei ersten Silben von „leibhaftige" rhythmisch und das ganze Wort melodisch verkehrt behandelt: 

In Humperdincks Vertonung klingt es wie „Leib Haff Tiege". Wie naheliegend wäre hier nicht die allen Schwierigkeiten aus dem Wege gehende Wendung: 

gewesen!

Bungert verwendet in „Odysseus' Heimkehr" pag. 77 beim Wort „erhabener" die Phrase: 

Die Dehnung des „be" neben der auch melodisch zu kurz gekommenen Hauptsilbe bedingt die schlechte Wirkung. Das Wort hat seine Klangplastik völlig eingebüsst.

Ganz allgemein wird endlich in bezug auf Wortrhythmik bei unbetonten Endsilben gefehlt. Es ist fast ein durch Alter geheiligter Brauch geworden, solche Endsilben unbedenklich auf die besten Taktteile zu verlegen, und die Tonsetzer tun ersichtlich nichts, um dem aus dem Wege zu gehen. Und doch handelt es sich um einen durchaus vermeidlichen Missbrauch, der um so mehr ins Gewicht fällt, als es sich in den betreffenden Fällen meist um Silben handelt, die beim Sprechen so tonlos wie nur irgend möglich erscheinen, so dass man oft geradezu ihren Vokal fast verschluckt. Ich meine Wendungen wie die folgenden, die so allgemein verbreitet und häufig sind, dass ich darauf verzichte, bestimmten Werken entnommene Beispiele anzuführen:



Selbst Wagner verschmähte den Gebrauch solcher Stellen nicht, wenn er auch später bei ihm allmählich seltener wurde.

Die hier unnatürlich betonten Endsilben[1]) bekommen in allen diesen Fällen etwas Aufdringliches, Gewaltsam Hervorgestossenes, was ihnen sprachlich ganz und gar nicht eigen ist. Ganz unleidlich wird aber die Sache, wenn dann noch obendrein das winzige Endsilblein durch Ausstattung mit

[1]) Den Einwurf, dass der Sänger durch seinen Vortrag den Fehler zu mildern und möglichst unbemerkbar zu machen vermöge, lasse ich hier nicht gelten, da wir es nur mit dem Schaffen des Tonsetzers zu tun haben.

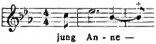
einer lang ausgehaltenen Note künstlich aufgebläht erscheint. So finden wir in zwei Liedern von M. Kretachmar „Sapphische Ode“ und „Du bist wie eine Blume“ die Stellen:



Leider können sich bei Deklamationsverstössen die Kleinen immer auf die Grossen berufen. So begegnen wir denn auch in Beethovens „Neue Liebe neues Leben“, op. 75, No. 2, der Wendung:



Einige der Neueren geben der tonlosen Endsilbe, die gebührend auf schlechtem Taktteil liegt, dadurch künstlichen Nachdruck, dass sie sie durch Bindung auf die folgende gute Taktzeit hinüberklingen lassen. Man fragt sich vergeblich, warum? So finden wir bei Hans Sommer in den Liedern „Jung Anne“ op. 18, No. 1 und „Ganz leis“ op. 14, No. 2 die Stellen:



und



Ähnlich schreibt auch Strauss im Liede „Barcarole“, op. 17, No. 6:



Der Gebrauch, unbetonte, leichte Endsilben unbedenklich auf gute Taktteile zu verlegen, stammt, wie ich vermute, vom Volksliede her, wo er allerdings meist unvermeidlich und entschuldbar ist. Wenn hier Strophen oder Satzperioden auf leichte, unbetonte Silben ausgehen, so ist es gar nicht anders möglich, als dass die unbegleitete Singstimme, die mit einem guten Taktteil den Gesang abschliesst, auf diesen jene Silben legt. Hieran hat sich unser Ohr mehr oder weniger gewöhnt, und die Sache ist in den Kunstgesang um so leichter übergegangen, als sich dessen Begleitung anfangs nur auf eine notdürftige Beigabe von Akkorden beschränkte. Irgendeine Notwendigkeit, jene Gepflogenheit auch jetzt noch beim Vertonen eines Textes beizubehalten, liegt bei den heutigen selbständigen Formen, in denen sich die Gesangsbegleitungen zu bewegen pflegen, gar nicht vor.

Man kann 1) die betreffende leichte Endsilbe auf schlechtem Taktteil vor der Endnote bringen, auf die man sie verlegen wollte, so dass

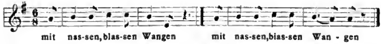
die letztere nunmebr nur der Begleitung zufällt. Nimmt man bieran Anstoss, so lässt sich 2) die jener Endsilbe vorhergehende Hauptsilbe durcb Bindung oder in sonst einer geeigneten Weise auf die Schlussnote verlegen, wo dann auch noch auf schlechtem Taktteil jene scbliesslich passenden Platz findet. 3) Man kann die ganze Phrase der Singstimme nach Einschaltung einer entsprechenden Pause etwa um einen halben Takt vorschieben. Dann fällt, wenn die Begleitung unverändert stehen blieb, ganz zwanglos die letzte Hauptsilbe auf die musikalische Schlussnote, wo dann auch noch die Endsilbe als rhythmisches Anhängsel ibre entsprechende Stelle gewinnt. Dass in diesem Falle die Melodie der Singstimme unter Umständeo einer gewissen Änderung bedarf, liegt auf der Hand.

Wir wollen alle drei Änderungen an demselben Beispiel vornehmen. Es liege etwa die zu verbessernde Stelle vor:



Es soll in ihr die Eodsilbe des Wortes „Wangen" vom guten Taktteil auf einen schlechten gebracht werden. Wir erhalten alsdann bei völlig unveränderter Begleitung nach den oben angeführten drei Möglichkeiten für die Singstimme:

1. 2.



3.



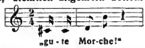
Ich gestehe, dass ich im vorliegeoden Falle No. 1 den Vorzug gebe. Das ist die natürlichste Lösuog der Aufgabe. Dass die Singstimme im zweiten Takt beim Eintreten des D-dur Akkordes schon mit ihrer Phrase fertig ist, fällt nicht störend ins Gewicht. An No. 2 ist nur der Tonwechsel auf der Silbe „Wan" auszusetzen, der etwas gezwungen klingt. Hätten hier beide Akkorde dieses Taktes einen gemeinsamen jener Silbe zuzuweisenden Ton, so fiele der Übelstaod fort. No. 3 ist zwar tadellos im Klange, doch bleibt hier die durch die Anfangspausen bewerkstelligte Trennung der Phrase von den vorhergebenden Satzteilen zu bemängeln.

Am besten ist es freilich schon, wenn bei der Vertonung einer Dichtung von vornherein Akzentfehler vermieden werden. Dann spart man alle nachträglichen heiklen Korrekturen. Überhaupt schärft sich, wenn man alle Klippen kennt, an denen die richtige Deklamation scheitern könnte, und sie stets im Auge behält, sehr bald der Sinn für die Erkenntnis begangener Verstösse. Nicht nur das Ohr wird empfindlich für sie, nein, auch das auf ein Notenblatt gerichtete kritische Auge.

V.

Für Wörter mit fallender Rhythmik, d. h. unbetonter Endsilbe, ist im allgemeinen steigende Melodik nicht zu empfehlen.

Es gibt eine natürliche Sprachmelodik für das mehrsilbige Wort sowohl, wie für den ganzen Satz. Nur die erstere kommt an dieser Stelle für uns in Betracht, und der Tonsetzer, der nach einer schönen, geschmackvollen und ungezwungenen Deklamation strebt, wird sie nicht ausser acht lassen dürfen. Nun sind aber die Möglichkeiten richtiger und wirkungsvoller Melodik für das einzelne mehrsilbige Wort so zahlreiche, dass wir einfacher und kürzer zum Ziele kommen, wenn wir gleich das ins Auge fassen, wovor man sich im allgemeinen zu hüten hat.

Ich meine das unbegründete Emporschnellenlassen der Stimme bei unbetonten Endsilben. In manchen Gegenden ist ja eine solche Sprechweise, die man eine „singende" genannt hat, ziemlich allgemein üblich. Noch klingt mir aus meiner Jugendzeit das: 

im Ohr, das ich jahrelang auf Morgenspaziergängen von der begegnenden Landbevölkerung, namentlich dem weiblichen Teil derselben, zu hören bekam. Das lautet ja nicht gerade übel, aber allgemein gebräuchlich ist eine solche Redemelodik nicht. Man pflegt sonst die Stimme am unbetonten Wortende sinken zu lassen.

Bei manchen Tonsetzern hat sich aber der gegenteilige Gebrauch mehr oder weniger selbst da eingebürgert, wo er nicht im einzelnen begründet ist. Ob da vielleicht Anklänge an die heimatliche Sprechweise der Betreffenden vorliegen, wollen wir hier nicht erörtern. Begründet ist sonst das Erheben der Stimme am unbetonten Wortende bei Fragesätzen, beim Ausdruck des Befremdens oder der Verwunderung und schliesslich im allgemeinen auch dann, wenn die steigende Wortmelodik ein Teil der steigenden Satzmelodik ist. Aber selbst dann sind grosse Intervallensprünge nach aufwärts an solchen Stellen wenig empfehlenswert. Sie können sogar eine gewisse komische Wirkung haben, die am richtigen Platze wohl angebracht ist, sonst aber besser vermieden wird.

Brahms gehört wohl nicht zu denen, die steigende Melodik bei unbetonten Endsilben besonders lieben, aber er hat in einem seiner bekanntesten Lieder „Vergebliches Ständchen" von dieser Singweise so reichlichen Gebrauch gemacht, dass die Komposition dadurch eine Menge verkehrter melodischer Betonungen erhalten hat. Es kommen darin folgende Einzelfälle der Art vor:



Umgekehrt hat Wagner z. B. die Rolle des „Mime" mit manchem feinen Zug ausgestattet, der sich auf die Anwendung steigender Intervalle an unbetonten Wortenden gründet. Aber er wendet diese Schreibweise auch sonst überaus häufig an Stellen an, wo von einer bewussten Absicht um so weniger die Rede sein kann, als dort steigende und fallende Melodik miteinander abwechseln. Er hält offenbar das eine für ebenso gut und berechtigt als das andere. Nach dem allgemein herrschenden Redetonfall scheint mir das jedoch nicht ganz zutreffend Immerhin wächst sich der Gebrauch steigender Melodik in solchen Fällen bei Wagner kaum je zu störend wirkenden falschen melodischen Akzenten heraus.

VI.

Zusammengesetzte Wörter sind als solche rhythmisch und melodisch kenntlich zu machen. Vor allem ist die sprachgesetzlich richtige Betonung des ersten oder zweiten Wortbestandteiles streng zu beachten.

Bekanntlich liegt bei Wortzusammensetzungen wie „Blumenpracht", „Edelsinn", „Zwischenfall", „grossmütig", „anbeten", „vortragen" usw. der Nachdruck auf dem ersten, dem sogenannten Bestimmungswort. Der umgekehrte Fall, die Betonung des zweiten oder Begriffswortes, ist weit seltener — „Charfreitag", „Graubünden", „Kleinasien", „allnächtlich", „übertragen", „unterstreichen" usw. mögen als Beispiele dienen. Wir wollen hier diese beiden Wortgruppen als vortonig und nachtonig von einander unterscheiden. Mitunter verhalten sich analog gebildete Wörter bezüglich ihrer Betonung verschieden. Das sieht man z. B. bei „unschuldig" und „unzählig". Es kommt aber auch vor, dass beide Betonungsarten nebeneinander bestehen, in welchem Falle mit jenen auch die Wortbedeutung wechselt, wie bei „übersetzen" und „übersetzen", bei „überlegen" und „überlegen", bei „dahin", daher" und „dahin, daher" usw.

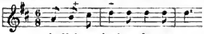
So selbstverständlich es ist, dass bei der Vertonung auf alle diese



DAS STRAUSS-LANNER-DENKMAL VON FRANZ SEIFERT IN WIEN

Verhältnisse Rücksicht genommen werden muss, so ist doch von den Komponisten auffällig oft hiergegen gesündigt worden. Wir müssen uns mit einer kleinen Auswahl von Beispielen begnügen.

Mozart lässt in der „Entführung“ den Pedrillo singen:



In Mohren - land ge - fan-gen sass

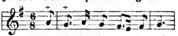
Hier ist die Betonung von „Mohrenland“ völlig verunglückt, rhythmisch sowohl, wie melodisch. Nur beiläufig sei bemerkt, dass auch der Versanfang mit dem sprachwidrig betonten „in“, das zu einem Auftakt hätte gemacht werden müssen, anfechtbar ist. In der „Zauberflöte“ finden wir im ersten Rezitativ der Königin:



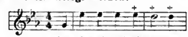
Du bist unschuldig,

, ein Fehler, der auf der Hand liegt, da „unschuldig“ nachtonig behandelt worden ist.

Von Loewe seien zwei Beispiele aus der „Uhr“ und „Des armen Kindes heiliger Christ“ genannt. In dem einen ist „grossmütig“, im anderen „Weihnachten“ sprachwidrig mit dem Nachton belegt werden:



grossmü-tig sie wie-der auf



Am Abend vor Weih-nachten

Dass ferner sowohl bei Loewe, wie bei Franz Schubert neben der richtigen Betonung Erlkönig auch die falsche „Erlkönig“ vorkommt, darf ich als bekannt voraussetzen.

In Heines Gedicht „Am leuchtenden Sommermorgen“ kommt das Wort „mitleidig“ vor. Schumann sowohl, wie Robert Franz betonen es in ihren Kompositionen des Textes falsch. Bei Schumann heisst es:



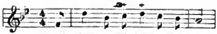
und schaun mit-lei-dig mich an

Das wäre sehr leicht zu vermeiden gewesen, wenn er geschrieben hätte:



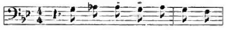
und schaun mit-lei-dig mich an

Franz beging den gleichen Fehler, der sich aber bei ihm weniger glatt und einfach beseitigen lässt. Er schreibt mit Umwandlung des „schaun“ in „schauen“:



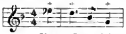
und schau-en mit-lei-dig mich an

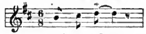
Bei den Neueren kommt ähnliches ebenfalls vor. So finden wir bei Bungert pag. 85 und 152 in „Odysseus' Heimkehr" die Stellen:





Rhythmisch verkehrt behandelt ist bei Wolf das Wort „Singvögelein" im „Wiegenlied im Sommer". Es legt nicht nur sprachwidrig den Nachdruck auf das Begriffswort, sondern betont auch noch überdies dessen Endsilbe:





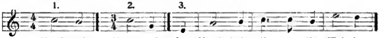
Etwas anders liegt bei Wolf im „Elfenliede" die nicht ganz einwandfreie Behandlung des Wortes „zweigezüngt". Hier ruht der melodische Nachdruck unberechtigterweise auf „gezüngt". Rhythmisch richtig einsetzend zeigt das Wort eine zu kurze Behandlung des Bestimmungswortes „zwei". Infolgedessen setzt die Silbe „züngt" zu früh ein und muss erst durch Bindung auf den guten Taktteil, auf den sie gehört, gebracht werden. Durch all das verliert das Wort an Verständlichkeit. Man glaubt „Zweige, züngt!" zu hören. Diesen Eindruck hätte man nicht, wenn entsprechend dem oben Gesagten abgesehen vom Zusammenhang der Stelle gesetzt worden wäre:



In allen angeführten Beispielen sind vortonige Wortzusammensetzungen irriger Weise als nachtonig behandelt. Das Gegenteil kommt seltener vor.

Es ist hier der Ort, näher auf die Theorie einer richtigen deklamatorischen Behandlung zusammengesetzter Wörter einzugehen:

I. Gar keine Schwierigkeit bieten zunächst Verbindungen einsilbiger Wörter wie „Mondschein". Der Nachdruck liegt auf „Mond". Beide Silben sind lang. Da der melodische Tonfall der Sprache eine Bevorzugung des Bestimmungswortes verlangt, erhalten wir etwa:



Die Wendung No. 3 zeigt, dass auch steigende Melodik bei solchen Wörtern eine gute Wirkung geben kann, wenn durch die Linienführung der ganzen Phrase der Eindruck beseitigt wird, als solle das Begriffswort „schein" melodisch hervorgehoben werden. No. 2 gibt trotz des Viertels auf „schein" namentlich bei langsamem Tempo eine fehlerlose Wirkung. Bei schnellerem kann man eine prosodische Verlängerung durch Bindung

an das erste Viertel des nächsten Taktes eintreten lassen, sofern hier der gleiche Ton vorliegt. Eine Änderung des Tones würde dort weniger gut wirken.

II. Ist mindestens einer der beiden Worthestandteile selbst wieder mehrsilbig, so wird es schon etwas schwieriger, namentlich in melodischer Hinsicht das Richtige zu treffen. Ich verweise hier auf das gelegentlich der Besprechung melodischer Akzente ausführlich behandelte Beispiel „Nachtigallenchor" hin. Wir sahen dort, dass ungeeignete Führung der Wortmelodik völlig den Eindruck verwischen kann, dass man es mit einem zusammengesetzten Wort, nicht mit zwei getrennten zu tun hat. Wenn der Tonsetzer auch die Wahl zwischen vielen befriedigend wirkenden Möglichkeiten hat, so ist doch nicht zu verkennen, dass unter diesen im allgemeinen diejenigen die besten sind, die gewissen Bedingungen entsprechen. Diese sind:

A) für den am häufigsten vorkommenden Fall, dass die Zusammensetzung vortonig ist, z. B. Liebessehnen:

1. Die Tonhöhe des Begriffswortes darf nicht höher liegen als diejenige des Bestimmungswortes.

2. Der Ton, mit dem bei tieferer Lage das Begriffswort einsetzt, ist geeignet vorzubereiten, d. h. schon am Ende des Bestimmungswortes zu bringen.

3. Das Begriffswort kann unbeschadet richtiger Prosodik vorteilhaft durch Noten kürzerer Dauer dargestellt werden als das Bestimmungswort.

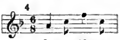
Alle diese Bedingungen dienen dem gleichen Zweck, nämlich dem Ausdruck einer gewissen akzentuellen Unterordnung des Begriffswortes und damit auch des festen Zusammenhanges desselben mit dem Bestimmungswort. Ein paar Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Es klingen z. B. die Wendungen  hesser

Lo-tos-blu-me Lo-tos-blu-me

als jede der drei folgenden, die einzeln der Reihenfolge nach den oben aufgezählten drei Bedingungen nicht entsprechen:

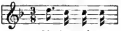


Lo-tos-blu-me Lo-tos-blu-me Lo-tos-blu-me

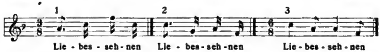
während endlich:  gleichzeitig allen dreien widerspricht

Lo-tos-blu-me

spricht und so klingt, als laute der Text: „Lotos, Blume!" Ehenso ist:

 besser und zutreffender als:

Lie-bes-seh-nen



weiche Wendungen alle den Eindruck der Worte „liebes Sehnen" machen.

Zu ganz anderen, teilweise entgegengesetzten Verhältnissen kommen wir

B) bei nachtonigen Wortzusammensetzungen, z. B. bei „Allerseelen" oder „Blaublümelein". Hier ist

1. gleichgültig, ob sich die Melodik des Begriffswortes in höherer oder tieferer Lage bewegt, als diejenige des Bestimmungswortes.

2. Eine Vorbereitung des Tones, mit dem das Begriffswort einsetzt, ist ganz gegenstandslos.

3. Auf keinen Fall darf aber das Begriffswort in Noten kürzerer Dauer dargestellt werden, als sie dem Bestimmungswort zugewiesen sind.

4. Das Bestimmungswort muss auf schlechtem Taktteil einsetzen. Folgende gut klingenden Wendungen bestätigen das:

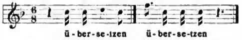


Anderseits widersprechen:



den Bedingungen 3 und 4 und erscheinen daher fehlerhaft. Das dritte Beispiel erweckt hier unverkennbar den Eindruck der Worte „aller Seelen".

C) Es liegt auf der Hand, dass der Tonsetzer bei Wortzusammensetzungen, deren Bedeutung je nach der Betonung wechselt, sorgfältigste Rücksicht auf diese zu nehmen haben würde. Ein Blick auf die Vertonungen:



genügt, um zu wissen, welches Wort in jedem einzelnen Falle gemeint ist. Umgekehrt kann es aber auch im Zusammenhange eines Textes niemals zweifelhaft sein, ob jedesmal das vor- oder nachtonige Wort vorliegt.

Nichtsdestoweniger gibt es einige auffällige Beispiele von Verwechslung. In dem Lied „Kennst du das Land" spricht Mignon das Verlangen aus: „Dahin, dahin möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn". In den bekannteren Vertonungen des Gedichtes ist nun fast von allen Komponisten das hier nicht zutreffende nachtonige „Dahin, dahin" gesetzt worden, so von Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt und neuerdings auch vom Übersetzer der Oper „Mignon" von

Ambroise Thomas. Der einzige, der an dieser Stelle das Richtige getroffen hat, ist meines Wissens Anton Rubinstein, bei dem überhaupt dieses Lied eines seiner bestdeklamierten ist.

Merkwürdigerweise ging es Wagner genau umgekehrt mit dem nachtonigen Worte „Dahin“. Nachdem er es im 1. Akt des „Holländer“ wiederholt richtig behandelt hatte, verfiel er pag. 56 auf die fehlerhafte vortonige Form „dahin“, indem er schrieb:



III. Es kommt endlich auch der Fall vor, dass sich bei der Zusammensetzung mehr als 2 Wörter beteiligen, wie bei „Räuberhauptmann“, „Lenzesblumenpracht“ und ähnlichen. In solchen Fällen ist zu erwägen, welches Einzel- oder Doppelwort als Bestimmungswort, welches als Begriffswort aufzufassen ist, und demgemäss zu verfahren. Bei dem ersten Beispiel ist das Begriffswort „Hauptmann“ betont, mithin das Ganze nachtonig und etwa wie „Allerseelen“ zu behandeln, nur mit dem Unterschiede, dass die Prosodik von „Räuber“ nicht mit derjenigen von „Aller“ übereinstimmt.

Eine gute Notierungsweise wäre also etwa: 

Ganz falsch ist dagegen das Wort von Robert Franz in dem Liede „Volker spielt auf“ op. 27, No. 1 vertont: 

Er hat die erste Silbe ohne Grund auf den besten Taktteil gelegt. Das ist hier schon ganz unstatthaft.[1] Ferner liegt die am stärksten betonte und lange dritte auf schlechter Taktzeit und ist nur mit einem kurzen Achtel ausgestattet. Das ist durchaus verfehlt. Dazu kommt dann noch eine sinnwidrige Betonung und Dehnung der letzten. Das andere Beispiel „Lenzesblumenpracht“ bietet noch weniger Schwierigkeit, wenn wir es nach den unter A angegebenen Gesichtspunkten behandeln und namentlich bei jedem Wortübergange den neuen Ton vorbereiten. So erhalten wir etwa:

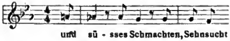


[1]) Hätte Franz nur den Fehler begangen, „Räuber“ auf gutem Taktteil einsetzen zu lassen, dann aber gebührend auch die Silbe „haupt“ auf solchen, „mann“ auf schlechten gelegt, — so hätte sich als Gesamtergebnis „Räuber Hauptmann“ herausgestellt, d. h. ein Räuber mit Namen Hauptmann.

VII.

Der Wortzusammenhang ist nicht durch Pausen zwischen den Silben zu unterbrechen, es sei denn, dass der Textcharakter solches begründet erscheinen lässt.

Das Verlangen, auch der Singstimme gewisse der Instrumentalmusik eigene reizvolle Wirkungen abzugewinnen, liess es früher ganz unbedenklich erscheinen, zusammengehörige Wortsilben durch eingestreute Pausen zu trennen. Bei Mozart begegnet man z. B. Stellen wie etwa der folgenden aus „Figaros Hochzeit":



Es ist ja nicht zu bestreiten, dass unter Umständen eine solche Schreibweise einer dramatischen Situation oder dem Charakter der betreffenden Person entspricht. Ob eine solche Begründung im einzelnen Falle zutrifft, wäre zu erörtern. Die Textworte lediglich um der äusseren musikalischen Wirkung willen so zu gestalten, widerspricht den natürlichen Sprachgesetzen. Daher ist man auch im allgemeinen davon abgekommen. Nichtsdestoweniger bietet auch die neuere Literatur vereinzelte Beispiele eines Strebens nach rein instrumentalen Wirkungen der Singstimme. Brahms lässt in seinem Liede „Am Sonntagsmorgen" op. 49, No. 1 singen:



Wenn hier die Begründung der Wortzerspaltung in einer gewissen Tonmalerei gesucht werden soll, was ja nahe liegt, so bleibt wieder zu entgegnen, dass eine solche in der Singstimme nur dann erlaubt ist, wenn sie das Wort unangetastet stehen lässt. In seiner Ballade „Edward" lässt Loewe die Mutter zweimal fragen:



Auch das ist schwerlich zu rechtfertigen. Wenn die Mutter bei dieser Frage, was nun aus ihr werden solle, zu zittern und stammeln anfängt, so passt das vielleicht nur wenig zu ihrem Charakter, — jedenfalls hätte es sich aber auch ohne die Zerstückelung des Wortes „deine" bewerkstelligen lassen.

Kurz, eine Sprachwidrigkeit bleibt das Verfahren in der Mehrzahl der Fälle.

Schluss folgt

DAS 41. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

GRAZ

(31. Mai bis 4. Juni.)

Harpfen, rotten und fiedeln
Dez wart da der paumgart voller,
pusaun, pfeiffer und Holler
Dez wart so vil da gehört;
ain chranks Haupt wer betört
wer es gewesen da na.

Solche Kritik hat einst der steirische Reimchronist Ottokar an der festlichen Musik geübt, die man zu Graz machte, als der Markgraf Hermann von Brandenburg Hochzeit hielt mit der Prinzess Anna, Herzog Albrechts Tochter, und über 600 Jahre sind seither vergangen. Jetzt, in diesen heissen Spätfrühlingstagen, da der Allgemeine Deutsche Musikverein sein Fest hier feierte, war es anders nicht, als wie der wackere Ottokar weiland es kundgetan. In dem weiten „Paumgart“ der Industriehalle drängten sich die Tausende wie die Völker bei einer Fürstenhochzeit, und drinnen in dem weissen grüngeschmückten Saale schallte es von „Herpfen, rotten und fiedeln“, dröhnte es von „pusaun und pfeiffer“; vielleicht mag auch — Holler „so vil da gehört“ worden sein, jedenfalls aber war für ein „chranks Haupt“ der Aufenthalt gefährlich: es gehörten sehr gesunde Nerven dazu, die vier grossen Orchesterkonzerte samt zwei öffentlichen Generalproben, die beiden Kammerkonzerte im Stefaniensaal, die Festoper, und alles was noch drum und dran hing, mitzumachen und heil zu überstehen.

Zu viel Musik! So starke und vielseitige Anregungen das Fest auch gab, so sehr es die Kraft des kritischen Zuhörens steigerte, es schwächte die Fähigkeit und Wonne des Empfangens, ja auf der Generalversammlung gestand ein Mitglied mit naiver Offenherzigkeit: die bimmlisch-langen Konzerte zerstören einem eigentlich den ganzen Abend. Ein Geständnis, das man in seiner Schwere erst begreift, wenn man die Landschafts-Romantik der Feststadt kennt, und weiss, wie viel heimliche Feste die Natur gerade hier dem Wanderer bereitet hat, Feste, an die die Kunst nur mit ihren höchsten Gipfeln heranreicht. Gewiss hätte man die Zahl der Konzerte verringern können, denn manches konventionelle Werk war von Überfluss, gewiss hätte man die Stunde des Beginnes früher ansetzen und durch eine lange Pause nach bayreuthischem Vorbild die Abende „festlicher“ und — erträglicher machen können, vorausgesetzt, dass einige Komponisten im Drange des Aufgeführtwerdens nicht von vornherein die Dauer ihrer Stücke vielfach kürzer veranschlagt hätten, als sie tatsächlich war. Aber all dies lässt sich nachträglich leichter rügen, als von Haus aus vermeiden, und über all dies muss man hoch das äussere Ergebnis stellen: dass das

erste auf österreichischem Boden abgehaltene Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ein befruchtendes künstlerisches Ereignis war und in schöner Form die Besonderheiten und Gemeinsamkeiten der deutschen und österreichischen Kultur zum Ausdruck brachte. Bis zum letzten Akkorde hielt das Publikum — die Säle waren immer bis auf das berühmte letzte Plätzchen gefüllt — tapfer aus, und die Ovationen für die Beteiligten und Teilnehmer nahmen kein Ende. Namentlich der Festchor griff öfters aktiv ein, und es war ein Zeichen seiner österreichischen Musizierfreude, seines südlichen Temperaments und künstlerischen Mitlebens, dass er, ohne die Stimme des Publikums erst abzuwarten, junge Komponisten, wenn sie auf dem Podium erschienen, mit einem Beifalls- und Blumenregen übergoss, so dass mancher homo novus in Österreich Triumphe feierte, wie sie keinem Meister in Deutschland je passiert sind, und man mit Rückert denken mochte: „Viel Gesellen sind gesetzet, Keiner wird gering geschätzet, und wer kann, soll Meister sein.“ Die Programme hatten eine besondere Note erhalten durch die grosse Zahl von neueren Komponisten österreichischer, zum Teil steirischer Herkunft, von denen man nicht weniger als acht begegnete: Anton Bruckner, Siegmund von Hausegger, Wilhelm Kienzl, Gustav Mahler, Roderich von Mojsisovics, Guido Peters, Theodor Streicher und Hugo Wolf. Leider fehlte ein bemerkenswertes österreichisches Talent, nämlich Josef Reiter, dessen Name zwar nicht in den Programmen, desto öfter aber in den Vorverhandlungen genannt wurde, und dessen Requiem ursprünglich das Fest eröffnen sollte. Das geplante Kirchenkonzert aber entfiel; für einen kleinen Frauenchor Reiters (La régine Avrilionse) wollte sich kein Plätzlein finden lassen, und so fehlte der Künstler, obwohl er ein gutes Anrecht auf Aufnahme gehabt hätte.

Man liess das erste Konzert mit dem letzten Satze einer Romantischen Phantasie für die Orgel von Roderich von Mojsisovics beginnen. Ein Fest mit einem Finale eröffnen, heisst, es ein wenig skurril eröffnen, und in der Tat: da die Wirkung eines letzten Satzes nur aus den vorhergegangenen beurteilt werden kann, hält es schwer, über das Stück des begabten Anfängers besseres zu sagen, als dass es mehr Harmonik als Thematik, mehr Farbe als Zeichnung gibt, und dass seine Schwierigkeiten vom Brünner Konzertorganisten Burkert mit Geschick überwunden wurden. Auf ein ähnliches Teilurteil muss man sich bei Peters beschränken, von dem die Ecksätze einer E-moll Symphonie gemacht wurden, so dass man aus dem Finale nicht klug werden konnte, weil man die das Finale bedingenden Zwischensätze nicht gehört hatte; der erste Satz dagegen zeugte von bürgerlicher Tüchtigkeit, von Formsinn und (wenn auch nicht modernem) Klangsinn. Für einen Instrumentalkoloss wie Paul Ertels sinfonische Dichtung „Der Mensch“ dürfte der Stefaniensaal zu klein gewesen sein, und die Orgel, die der Grazer Organist Kofler trefflich bediente, tat ein übriges dazu; doch wurde der Versuch, die Form einer symphonischen Dichtung mit der der Tripelfuge zu verschmelzen, vom Publikum nicht ohne Interesse aufgenommen. Das Hauptinteresse haftete an den neuen Gesängen Gustav Mahlers, den Wunderhorn- und den Rückertliedern, die die Hofopernsänger A. Moser, Fr. Weidemann, E. Schmedes und Fritz Schrödter nach dem Willen des Komponisten und unter dem Beifalle des Publikums vortrugen. Man schien sich nicht daran satt sehen zu können, wie Mahler dirigierte; mehr noch: nicht daran satt hören zu können, was er dirigierte. Man war fasziniert, vielleicht auch abgestossen. Jedenfalls stand man vor einer Persönlichkeit, unbezweifelt vor einer artistischen Persönlichkeit. Denn der Mache nach ist jedes der Mahlerschen Lieder ein Phänomen, und kein Orchester, weder das Wagnersche, noch das Lisztsche, oder das Straussche klingt so wie das Kammerorchester Mahlers, dessen Eigenart die quarrenden gestopften Trompeten, die tiefen Holzbläser, die leise

gellenden gestopften Hörner, die klirrenden kleinen Trommeln, die stossenden Sforzati, die rhythmischen Rucke, die nervöse Energie u. dgl. m. sind. Ob diese Instrumentation immer Empfindungsausdruck sei, ist fraglich; aber in ihr ruht das Geheimnis aparter Wirkungen, ein Geheimnis, das oft nur Ökonomie heisst. So ist „Des Antonius von Padua Fischpredigt" eine ganz geniale Humoreske, und die schleifenden chromatischen Terzen, die Rutenschläge, die schäumenden Tschinellenwirbel, der täppische Rhythmus sind die wahrhafte Charakteristik des stupiden Behagens einer schuppig glänzenden Fischwelt. („Kein Predigt niemalen den Stockfisch' so g'fallen".) Zuweilen wurde man jedoch misstrauisch gegen das Raffinement, und hielt für Attitüde, was vielleicht echt ist; und doch hielt man wieder ergriffen den Atem an bei den Kindertotenliedern oder bei dem auf tiefen Harfentönen ruhenden „ich bin der Welt abhanden gekommen". Man ist auch ergriffen worden von den Weheiauten des symbolischen „Irdischen Lebens" (Mutter, ach Mutter, es hungert mich); war aber am Schlusse verblüfft von dem leisen — Tamtamschlag, der statt des Akkordes eintritt. Man witterte die Pointe, die Nervenkunst, und wollte dem Künstler nicht glauben, dem Musiker nicht gehorchen. Aber selbst wenn wir daran festhalten, dass nur die Kunst elementarer Naturen nicht sterben kann, wird dieser gewählten Pointenmusik die Anerkennung nicht versagt werden können, dass sie in ihrer Art neue Werte schaffe. Für den Musiker Mahler spricht es, dass er nur gute und tiefe Texte vertonen kann; den feineren Beobachter aber macht es stutzig, dass das Modepublikum der Weltstadt seinen stärksten Anhang bildet.

Eine ganz andere Welt öffnete sich, als am nächsten Abende Ferdinand Löwe die dem Kaiser Franz Josef gewidmete Achte Symphonie von Anton Bruckner, dieses eines Kaisers wahrhaft würdige Werk, aufführte. Nicht ohne Schwierigkeiten war es gelungen, Bruckner unterzubringen; aber dem Feste hätte, wie viele empfanden, sein Gipfel gefehlt, hätte Bruckner gefehlt. Denn wie beglückend erschüttert und erhebt in einer Zeit der überwiegenden technischen Kultur und des instrumentalen Raisonnements gerade der Künstler, dessen Kunst eine Naturkraft ist, und dessen Musik dorthin wirkt, wohin zu wirken sie sich eigentlich nicht zu schämen braucht: ins Gemüt. Freilich ist die reine Persönlichkeit dieses Meisters, der nur durch musikalische Qualitäten, also ohne Nachhilfe von Programmen wirkt, der den modernsten Inhalt in die altüberkommene Form zusammendrängt, nicht zu vielen klar, und deshalb bedurfte es eines Dirigenten wie Ferdinand Löwe, der das Werk mit jener Grösse darstellen konnte, die so häufig von brucknerunkundigen Dirigenten wegdirigiert wird. Was Löwe in der Herausarbeitung der weiten kühnen Architekturen Bruckners leistete, fühlte man im Adagio — wer schrieb ein ähnliches nach Beethoven? — besonders aber im Finale, das zwar nicht gedanklich, aber baulich zu den schwächeren Sätzen des Meisters gehört, und dem Löwe eine sichere Formgestalt zu geben wusste, so zwar, dass die Hörer am Schlusse, wo die Themen der vorangegangenen Sätze zyklopenhaft übereinandergetürmt werden, von der Gewalt dieses Augenblicks geradezu niedergeschmettert wurden. Viele Gäste gestanden, dass ihnen nun der österreichische Symphoniker als ein abgeklärter, aus sich heraus verständlicher Künstler erst „aufgegangen" sei, und in diesem Geständnis findet der Allgemeine Deutsche Musikverein den schönsten Lohn dafür, dass er einen toten Meister propagiert hat, der als lebendige Kraft noch in eine weitere Zukunft hineinwirken wird!

Der Brucknerschen Symphonie konnte es nichts anhaben, dass ihr das umfangreiche Chorwerk eines jungen Komponisten, Otto Naumann, der gewiss auch Propaganda verdiente, vorangestellt worden war. „Der Tod und die Mutter" — dies der Titel des Werkes — wurde um seiner effektvollen Ausstattung wegen vom

Publikum mit lebhafterer Begeisterung aufgenommen, als von den engeren musikalischen Kreisen, die die Kongruenz zwischen Musik und Dichtung stellenweise vermissten. Kein Zweifel, dass Naumann ein starker Könner ist und sich auf wirksame Stimmungen versteht. Es sei nur an den schön empfundenen Schluss erinnert, wo selige Kinderstimmen (ein Fernchor) eintreten, und süsse Himmelsruhe das leidende Mutterherz umfängt. Das wirkte in seiner diatonischen Einfachheit und Schlichtheit umso tiefer, je unruhiger, mitunter wüster das Vorausgegangene war. Die poetische Unterlage bildet das Märchen von der Mutter, die dem Tode ihr Kind abjagen will, ein Andersenscher Stoff, der, wie ich glaube, schon als Drama behandelt wurde, dessen Zartheit und rührende Einfachheit aber in der Naumannschen Bearbeitung öfters erdrückt wird. Ein modernes Riesenorchester, überdies allzu gleichmässig dick, geteilte Chöre, Kinderchor, Soli, das ergibt jedenfalls ein äusseres Zuviel. Trotzdem die Solisten Josef Loritz (Dornbusch), Max Gillmann (Tod), Leopoldine Ullmann (Grabfrau) und namentlich die ausgezeichnete Mezzosopranistin Frau Drill-Orridge (die Mutter) manche Klangabwechslung boten, wurde die andauernde „Schwarzmalerei" des breiten ersten Teiles doch zur Monotonie. Immerhin sind Eingebungen in Naumanns Musik, wie etwa das schwungvolle Liebesthema der Mutter, die auf Begabung sowie auf die Hoffnung schliessen lassen, dass Naumann die deutsche Instrumentalmusik befruchten werde, wenn er sich in den Mitteln bescheidet und seinen Sinn für die musikalische Ökonomie noch verfeinert.

Im eingeschobenen Ausserordentlichen Konzert standen „Ein Heldenleben" von Richard Strauss und die hymnische Rhapsodie „Dem Verklärten" von Max Schillings. Wenn ein modernes Tonwerk neben Liszts „Idealen" Friedrich Schillers wert und würdig ist, dann ist es Schillings' Hymnus für Chor, Solo und Orchester. Eine feine Hand hat verschiedene Schillersche Texte zu einem Ganzen gerundet, der Geist eines vornehmen und warmen Musikers hat ihnen erhöhtes Pathos, erhöhte Feierlichkeit gegeben. Den Meister erkennt man an der Form — zwischen zwei Chorsätzen der kontrastierende Gesang eines Rhapsoden —, seine Eigenart an den aparten Verhaltsbildungen der Harmonik und Melodik. Schillings, der selbst dirigierte, wurde samt dem kraftvollen Solisten Josef Loritz stürmisch gerufen. Das „Heldenleben" (nur für die Feststadt neu) dirigierte nicht Strauss, sondern Löwe, und nicht ohne tiefere Bewegung gedachte man des abwesenden Meisters, dem der Widersacher Schicksal den Vater geraubt, gerade als das Fest begann.

Das letzte Konzert war den Jungen und Jüngsten gewidmet: man hörte die Hoffnungen und Versprechungen der deutschen Musik. Der Jüngsten einer, Ernst Boehe aus München, führte eine symphonische Dichtung „Odysseus' Heimkehr" auf und riss alles mit sich fort; dieser Feuerkopf entzündete dirigierend Publikum und Orchester. Sein Werk heisst „Episode", ist eine vollständige vierteilige Symphonie in einem Satz und selbst wieder das Finale einer grossen aus vier „Episoden" bestehenden Odyssee, also eine ziemlich ausgiebige Episode. Man braucht keinen Kommentar, um die gute Gliederung des Stückes zu fühlen, kein Programm, um seinen musikalischen Inhalt zu verstehen, denn Boehe ist zum Glück mehr Symphoniker als „Dichter". Und doch ist er heute noch mehr Virtuose als Künstler. Seine Beherrschung des Apparates, sein Kombinationstalent — siehe die drei Themen, davon eines zugleich in Verkleinerung und zugleich in Engführungen, auf S. 85 und 86 der Partitur — ist so enorm, als die Gefühlsmacht des Stückes gering. Vielleicht liegt dies am Stoff. Gewiss aber ist Boehe ein so reicher Musiker, dass er über die „technische" Musik hinauswachsen und mit einer Kunst ergreifen lernen wird, deren instrumentale Wirkungen ihre Ursache in einem mächtigen Gefühlsinhalt haben.

Auch bei Hanseggers „Liedern der Liebe", die Kammersänger Hess mit Heldenkräften vortrug, vermisste man zum Teile eine Kongruenz zwischen dem Innen und dem Aussen: die Übereinstimmung zwischen der tief versunkenen Poesie Nicolaus Lenaus und dem lauten grossen symphonischen Orchester. Man mochte fast glauben, dass der Autor der „Dionysischen Phantasie" und des „Barbarossa" zu seinem Schaden das Gebiet der Orchestermusik verlassen habe, wenn er nicht unter diesen Liedern eines gegeben hätte, die „Stumme Liebe", die die süsse, reife Frucht eines Lyrikers ist. Umgekehrt bei Theodor Streicher. Er ist über die Grenzen seiner Eigenart hinausgegangen und hat zwei Kriegerchöre mit Blasorchester geschrieben, in denen die herbe Kräftigkeit alter Texte mit einer beabsichtigten Klobigkeit trefflich vertont ist, denen aber die al fresco-Behandlung abgeht, welche die „Musik der Massen" einmal erfordert. Allerdings litt die Aufführung von Streichers bestem Chore, dem Kriegslied gegen Karl den Fünften, darunter, dass sie von der Zensur verboten wurde.

In die Herzensnähe aller kam an diesem Abend Julius Weismann mit seiner reizenden Märchenballade „Fingerhütchen". Der junge Komponist, ein Schüler Thuilles in München, bewies, dass man sehr gut moderner Musiker sein und doch einen einfachen klaren melodischen Satz schreiben kann, dass noch mehr als harmonische Finessen die Erfindung von Themen wiegt, die — welches Wunder der Zeit! — leicht nachzupfeifen sind, ohne dass sie banal seien. Weismann hat C. F. Meyers feine Märchenpoesie ganz getreu widergespiegelt, das Naiv-Humoristische und die Grazie der Dichtung so rein wiederklingen lassen, dass man mit Fug von ihm noch einmal eine echte moderne komische Oper erwarten darf. Der Komponist wurde mit dem Solisten Anton Dressler, der prachtvoll, vielleicht ein wenig zu pathetisch sang, stürmisch gefeiert. Gerade der Erfolg Weismanns müsste jüngeren Musikern sagen, dass das Heil nicht in den achtfach geteilten Streichern, den zischenden Becken, den unvermeidlichen Harfenglissandi zu suchen sei, sondern in der Natürlichkeit. Der Wert der gesteigerten Technik ist nicht zu verkennen, und sehr wohl kann man die modernen Mittel, wie Anton Bruckner zeigt, anwenden, wenn nur alle Instrumentation, alle Farbe, kurz alles Aussen aus dem Innen kommt; denn — nochmals sei auf Anton Bruckner gewiesen — die Kraft des Gedankens macht die Kraft der Instrumentation, nicht umgekehrt. Das wusste schon, lange vor Wagner, E. T. A. Hoffmann in den Kreisleriana: „Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik". Es ist auch Hoffnung vorhanden, dass die „maschinelle" Strömung in der Tonkunst wieder abfliesse, und dass man von der „Instrumentationsmusik" zur „singenden Musik", von einer Aussenkunst zu einer Innenkunst zurückkehre: — dies wäre das innere Ergebnis der grossen Orchesterkonzerte.

Die beiden Kammerkonzerte brachten Körbe voll Früchten des Fleisses oder Talentes, je nachdem. Josef Loritz sang Lieder von O. Taubmann; Chormeister Victor Zack dirigierte mit Verve zwei effektvolle Männerchöre von R. Buck, (dem „Berlioz" des Männerchores), und musste einen, die „Wilde Jagd" wiederholen; Prof. Rosé und seine Genossen spielten ein formschönes Streichquintett von Draeseke, das von der mitwirkenden Steiznerschen Violotta einige neue Klangreize bekommen hatte, dann eine Serenade für Streichquartett von Dalcroze, in der zwar keine Rachegeister beschworen wurden, die aber um ihrer romanischen Grazie, ihrer echt serenadenhaften Gefälligkeit willen ein angenehmes Divertimento war. Tiefere Bedeutung hatte ein Streichquartett Hans Pfitzners, das Werk eines charaktervollen Empfinders und feinen Humoristen. Von besonderer Bedeutung waren die op. 81 und 86

von Max Reger, dem Meister aus dem bayrischen Wald. Hier stand man wieder vor einer Natur. Die Variationen und die Fuge über ein Bachsches Thema, die Prof. Schmid-Lindner spielte, noch mehr aber die Variationen und die Fuge über ein Beethovensches Thema, die Reger selbst mit Schmid-Lindner (auf zwei Klavieren) spielte, sind das,„was man „erschaffene Musik" nennen darf. Wer die gewaltige innere Steigerung der Beethoven-Variationen aufbauen kann, ist ein Förderer und Mehrer der Kammerkunst. Wie Carl Loewe so ging Max Reger vom Ernste des Chorales aus, und seine Kunst ist verknüpft mit der Vergangenheit durch die Thematik, die über aller Koloristik steht, und weist in die Zukunft durch die kühne, doch organische Erweiterung der Tonalität. — Hugo Wolf bedurfte allerdings der Förderung durch das Tonkünstlerfest nicht mehr, und man hatte ihn mehr als einen Steiermärker, denn als einen Unsterblichen aufs Programm gesetzt. Aber die Gelegenheit war günstig, um abseits liegende Lieder, den unbekannteren Wolf, nicht bloss den Komponisten der „Verborgenheit" zu fördern, und in stilvoller Anordnung trug Ferdinand Löwe, ein wundervoller Wolfspieler, Mörike-, Goethe-, Michelangelo-, spanische und Eichendorffgesänge vor, und mit ihm teilten sich die innige Frau Amalie Löwe, Kammersänger Hess und Konzertsänger Dressler in die Ehren dieser kleinen Wolffeier, deren 14 Lieder dem Publikum, wie es schien, noch zu wenig waren.

Noch eines Meisters sei gedacht, der in einem sehr ausserordentlichen Kammerkonzerte zu Worte kam. Es war nach der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, als auf Dr. Paul Marsops Vorschlag in dem vom Architekten Friedrich Hoffmann kunstverständig eingebauten unterirdischen Orchester das Larghetto aus dem Klarinettenquintett von Mozart gespielt wurde. Man prüfte den Klang und fand, dass er gar schön entmaterialisiert sei. Einige aber fanden, dass dieser Klang sie zurückführte in die alten halbvergessenen Paradiese der Unschuldsmusik ...

Am Schlusse des letzten Orchesterkonzertes, nachdem Wagners Kaisermarsch verklungen war, vereinigte sich alles zu einer spontanen Ovation für Ferdinand Löwe. Und wenn die nachhumpelnde Kritik noch ihr „bravo!" anfügen darf, so darum: weil der Allgemeine Deutsche Musikverein keinen idealeren Festdirigenten hätte ausfindig machen können, als diesen seltenen Mann, der als menschliche wie künstlerische Persönlichkeit mehr geleistet hat, als man mit Worten würdigen kann. In kürzester Zeit hat Löwe das Festorchester, das aus dem Grazer Opernorchester, den Lehrern des Steiermärkischen Musikvereins und 23 Mitgliedern des Wiener Konzertvereins bestand, zu einem einheitlichen, exakten Ensemble erzogen, dessen Hauptvorzug eine warme, singende Melodik war. Nicht als ob — um auch diesen Punkt zu streifen — die Orchesterkräfte der Feststadt technisch nicht hingereicht hätten; sie reichten, nur auf Berufsmusiker beschränkt, rein numerisch für moderne Werke nicht aus, weshalb Verstärkungen aus Wien mussten requiriert werden. Allgemein ist die Frische und Fülligkeit des grossen Festchores aufgefallen, der aus dem Grazer Singverein, dem Grazer Männergesangverein, dem Deutsch-Akademischen Gesangverein, dem Deutsch-Evangelischen Gesangverein und dem Männerchor Typographia bestand; wer die natürliche Begabung des Steirers kennt, der sozusagen als Sänger geboren wird, wird sich weniger gewundert als gefreut haben. Ein Wort noch den vorbereitenden Dirigenten, deren selbstlose Mitarbeit es fordert, dass man wenigstens ihre Namen nennt; es waren dies die Chormeister Franz Weiss, Victor Zack, Leo Dobrowolny, Vincenz Ortner, Musikdirektor Wickenhausser und die Theaterkapellmeister Paul Ottenheimer und Arnold Winternitz.

Nach zwei Versuchen (1862 und 1892) gelang es das erstemal, dass der Allgemeine Deutsche Musikverein in Österreich festen Fuss fasste, und nicht leicht hätte

er eine geeignetere Stadt wählen können als Graz: — eine Mittelstadt, die durch ein Ereignis wie das Tonkünstlerfest als ganze mobilisiert wird, während die grosse oder die Grossstadt sich kühler zu verhalten pflegt. Und die Hauptstadt eines Landes, das von einer alten Musikkultur gesättigt ist, wo ein Johannes de Cleve, ein Hannibal Paduano, ein Hannibal Perin in den Zeiten der höfischen Musikpflege wirkten, wo die Landstände durch das (1776 erbaute) Theater, der Bürgerstand durch den (1815 gegründeten) Steiermärkischen Musikverein auf eine künstlerisch angelegte Bevölkerung segensvoll einwirkten. Für die Stadt war das Fest eine Kraftprobe und ein lange nachklingendes Erlebnis; möge der Name Graz auch in der Chronik des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seinen guten Klang bewahren. — —

Als Festoper wurde im Grazer Stadttheater die dreiaktige Tragikomödie „Don Quixote" von Wilhelm Kienzl unter der Leitung des Kapellmeisters Arnold Winternitz aufgeführt, eine Vorstellung, deren Hauptstützen der klassische Sancho Pansa des Herrn Koss und der grossangelegte Don Quixote des Herrn Jessen waren. Um das Weltepos des Cervantes als musikalisches Drama wieder zu gebären, bedürfte es vielleicht eines Genius, in dem sich der Wagnersche Tiefsinn mit dem Offenbachschen Leichtsinn vermählt — wenn man mit diesem Gedanken überhaupt spielen darf. Immerhin bleibt Kienzls Oper — das Lebenswerk des Komponisten — ein beachtenswerter Versuch, den gewaltigen Stoff zu meistern, und sein ehrliches Ringen wurde durch einen Lorbeerkranz und durch Hervorruf anerkannt und gewürdigt.

Dr. Ernst Decsey

WIEN

(5. bis 7. Juni.)

Das Wiener Hofoperntheater hat für die aus Graz zurückkehrenden Besucher des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins drei Vorstellungen von Werken der modernen Richtung veranstaltet, die sicher geeignet waren, von dem Ernst der Führung und der Leistungsfähigkeit des Institutes einen vorteilhaften Begriff zu erwecken. Die erste — Richard Strauss' „Feuersnot" — war die vollendetste. Direktor Mahler hatte alle Teile und Teilchen das von Strauss verwendeten Apparates blank geputzt und die leisesten Friktionen, die ihr Ineinandergreifen erschweren konnten, entfernt. Solisten, Szene, Beleuchtungswirkungen und Orchester unterstützten sich gegenseitig und brachten den höchst erreichbaren Gesamteindruck hervor. Über die Natur des letzteren kann angesichts einer so vollendeten Aufführung keine Frage mehr sein. Strauss beschäftigt den Verstand, ruft die Freude am Detail hervor und hält den Zuhörer durch die staunenerregende Ausbildung seiner Technik in Atem. Gemüt und Phantasie werden weniger in Anspruch genommen. — Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", die, zum zehntenmal wiederholt, eine immer wachsende Schar warmer Anhänger gewinnt, war die zweite dieser Vorstellungen. Im Schwung der Wiedergabe nicht ganz auf der Höhe der vorhergehenden, vom Komponisten geleiteten Aufführung, erzielte das Werk nichtsdestoweniger einen schönen Erfolg. Den grössten Eindruck an diesem Abend machte Fräulein von Mildenburg, deren Minneleide als eine wahrhaft geniale, den dichterischen Gehalt der Figur tief ausschöpfende Leistung allgemein anerkannt wurde. — Abschliessend wurde Liszts „Heilige Elisabeth" in der seit Jahren hier eingelebten szenischen Ausführung gegeben. Unter der sensitiven Hand Franz Schalks gelang der orchestrale Teil vorzüglich und die Bühnenwirkung stellte sich dort ein, wo Dichtung und Musik eine solche begünstigen. Also am eindringlichsten im vierten Bilde, dem Tode der Heiligen, das Liszt mit den tiefsten und verklärendsten Tönen ausgestattet hat.

Dr. Gustav Schoenaich

KRITIK

KONZERT

DÜSSELDORF: Das 82. Niederrheinische Musikfest. Unleugbare Tatsache ist, dass sich die Niederrheinischen Musikfeste überlebten. Glanzleistungen wie die, welche schon vor 50 Jahren bei diesen Anlässen geboten wurden, als Ferdinand Hiller Schumanns „Paradies und Peri" als Neuheit brachte, Ferdinand David am ersten Violinpult des 165 Mann starken Orchesters sass, 654 Stimmen im Chore sangen, sind selbst heute nicht mehr zu überbieten, reizen nicht mehr. Ohne Reorganisation, Verjüngungskur gehen diese Pfingstfeste rettungslos zugrunde. Voriges Jahr war der Gürzenich in Köln, diesmal die Tonhalle in Düsseldorf schwach besucht. Prof. Buths verzichtete auf die Mitwirkung eines berühmten Festdirigenten; er blieb Selbstherrscher ohne Konkurrenz. Uraufführungen gab es auch nicht, mit Ausnahme einer recht sehr verspäteten, der „Sinfonia à 2 Travers, 2 Violini, Viola e Basso" vom „verkommenen Genie" Wilh. Friedemann Bach (1710—1784), einem historisch interessanten, aber hier am unrechten Platze gebotenem Werk. Ein grosser Zug belebte die Vortragsfolge des ersten Konzertes. Die festlichen Klänge der „Sonata pian e forte" für zwei Bläserchöre und Violen von Giovanni Gabrieli bereiteten geschmackvoll die Stimmung für Händels „Israel in Ägypten" vor. Der zirka 400 Stimmen zählende gemischte Chor sang prachtvoll; das Orchester glänzte; besonders rühmenswert legten die Bläser die heiklen Stellen der (Original-)Partitur aus. Die Sopransoli sang Irene Abendroth (Dresden), in der kolorierten „Halleluja"-Arie (Einlage) ihr Bestes bietend; Muriel Foster (Alt) musste das von Prof. F. W. Franke genial instrumentierte, von Siegfried Ochs einer „Cantate con stromenti" entlehnte Arioso, längst heimatberechtigt in dem von Haus aus an Soli armen Oratorium, wiederholen. J. Urlus (Tenor) übernahm die Rolle des Erzählers; Paul Knüpfer und G. Waschow bemühten sich mit vollem Erfolg um die Wiedergabe der Bass-Soli; Prof. Franke versah die Orgelpartie. Das zweite Konzert sollte der absoluten, der formvollendeten Musik gewidmet werden. Da erschien die „Pfingstkantate" von J. S. Bach als ein Missgriff, weil nicht wirksam im breiten Rahmen des Festes und mit Frau Abendroth ungenügend besetzt; die Dame kann nicht Bach singen; selbst Paul Knüpfers vornehme Kunst ging unter solchen Umständen eindruckslos vorbei. Auch die schon zitierte W. Friedemann-Bachsche Komposition, sowie die von Fritz Kreisler tüchtig, klangschön gespielte Tartini-Violinsonate („Teufelstriller") waren billige Gaben. Viel Genuss bereitete dafür Ernst v. Dohnanyi's plastische, klare, tonschöne Ausdeutung des Brahmsschen Klavierkonzertes. Mahlers zweite Symphonie in c-moll, grosszügig interpretiert von Buths, bildete den Clou des Festes. Das Andante ward da capo gespielt; Muriel Foster sang den vierten Satz, das Altsolo „Urlicht" ergreifend; der Chor nicht minder sein „Auferstehen" in dem gigantischen Finale. Der dritte Tag brachte die „Appalachia", symphonische Dichtung für grosses Orchester, Bariton, Chor von Frederik Delius. Der Autor will die eigenartigen Landschaftsreize der Tropenwelt, das Negerleben in den Plantagen am Mississippi schildern. Als geschickter Tonmaler erfindet er aparte Stimmungsmomente, aber seine Gestaltungskraft scheitert an dem zu wenig konzis gefassten Vorwurf. Zudem fehlt dem Leitmotiv, das schliesslich zu einem Negergesang ausgesponnen wird, jede individuelle Färbung, Charakteristik. Der Autor war Zeuge einer sehr guten Vorführung seines eindrucks-

armen Werkes. In G. Martucci's Liederzyklus „La Canzone dei Ricordi" stellte sich Muriel Foster aufs neue als tüchtige Künstlerin vor. Dann folgte auf die etwas nervöse, aber edelempfundene Musik des Bologneser Meisters das A-dur Violinkonzert von Mozart, etwas äusserlich vorgetragen von F. Kreisler. Und darauf musste Richard Strauss' „Till Eulenspiegels lustige Streiche" folgen! Wahrlich auch eine Eulenspiegelei! Umsomehr, als der Dirigent sich verpflichtet glaubte, das Orchesterscherzo — da capo zu dirigieren! Wahrlich, das Orchester hatte so prachtvoll gespielt, dass es ungerecht war, eine Wiederholung der ermüdenden Aufgabe im Rahmen eines überlangen Konzertes zu verlangen. Das Publikum war verblüfft ob dieser Strafe für seinen ehrlich gemeinten Applaus. Als zweiter Strauss folgte „Das Tal", ein bisschen matt erfunden, von Knüpfer aber so prächtig gesungen wie die „Vätergruft" von Cornelius (mit a cappella-Chor). Noch ein Duett aus „Gunlöd" von Cornelius, eine warmblütige Komposition meindischen Charakters, von Irene Abendroth und Jacques Urlus temperamentvoll gesungen; dann brachte in fünfter Konzertstunde endlich das „Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen" in Beethovens „Chor-Phantasie" den ehrlich herbeigesehnten Schluss einer Tonfeier, die im allgemeinen wenig inneren Selbstzweck aufzuweisen hatte. A. Eccarius-Sieber

LIEGNITZ: Mit einer orchestral nicht ganz reinlichen, solistisch und in den Chören aber vorzüglichen Wiedergabe der „Matthäus-Passion" eröffnete das vierte Liegnitzer Musikfest unter Wilhelm Rudnick, dem als Komponisten vielbemerkter Oratorien vorteilhaft bekannten Tonsetzer. Die etwa 400 Köpfe starken Chöre erfreuten durch glockenklare Einsätze, Wohllaut und wechselvolle dynamische Abschattungen. Sowohl die kantablen Sätze („Ich bin's", „O Haupt voll Blut und Wunden", „Wenn ich einmal soll scheiden") wie die polyphonen Partieen traten angemessen in die Erscheinung. Dazu gesellte sich eine treffliche Besetzung der Soli durch die Damen Jeannette Grumbacher-de Jong, Luise Geller-Wolter und die Herren Richard Fischer, dem eine meisterliche Behandlung der so reich beseelten Evangelistenrezitative nachzurühmen ist, Max Rothenbücher und Anton Sistermans (Jesus), der allerdings dank seinen sinnlich quellenden Mitteln das decorum sacrale nicht durchweg zu wahren wusste. Sonst wirkten an der Aufführung die Herren Albert Dollmeyer (Orgel), Franz Kauf (Klavier) und Hermann Behr (Violine). — Rechten lassen dürfte sich mit Rudnick, der im übrigen als ein höchst unterrichteter Kenner der einschlägigen Literatur zu gelten hat, über die Wahl der anfechtbaren Bearbeitung von Robert Franz: wir trachten heut allenthalben danach, Bach in der Ursprache, nicht aber in den freien und umgefärbten Nachbildungen geistvoller Übersetzer zu Worte kommen zu lassen. Dass die prächtige und jedenfalls hochmusikalische Liegnitzer Aufführung nicht auch in diesem Punkt dem Zeitgeist Rechnung getragen hatte, blieb zu bedauern. — Der Leitung des Herrn Marinus Salomons unterstanden die übrigen Darbietungen des Festes. Neben einer in den Zeitmassen etwas gemächlichen Aufführung der „Neunten" mit den Damen Grumbacher-de Jong, Geller-Wolter und den Herren Fischer und Sistermans als Soloquartett gab es Verwandlungsmusik, Abendmalsszene und Vorspiel „Parsifal", sowie Richard Strauss' op. 14 „Wanderers Sturmlied". Lauter und wohlverdienter Beifall lohnte den Solisten, dem Dirigenten wie dem Chor, der selbst der verzwickten und überaus polyphon angelegten Arbeit von Strauss (sechs Stimmen und zwölf Instrumente ergeben sich da zuzeiten in völlig selbständiger Führung) in keiner Hinsicht etwas schuldig blieb. — Im ganzen wird man dieses Festprogramm als den Ausdruck einer ernsten und gefestigten musikalischen Kultur zu nehmen haben, die es gestattet, die grüne Vaterstadt Benjamin Bilses im Verein mit Görlitz und Loewenberg jener Gruppe niederschlesischer Städte einzureihen, deren schöngeistige Interessen in einer unverhältnismässig regen und trefflich organisierten Musikpflege gipfeln. Edwin Neruda

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von den zum Artikel von Helene Raff gehörenden Porträts **Ludwig Schnorrs von Carolsfeld** ist das erste die Wiedergabe einer Zeichnung von F. Gonne aus dem Tristanjahr, im Besitz des Herrn Eduard Schnorr von Carolsfeld. Das zweite ist nach der einzigen im Besitz der Familie Schnorr befindlichen Photographie gefertigt und stellt den Sänger als Tristan dar. Wir zitieren einige Stellen aus Wagners Aufsatz „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld", die die gewaltige künstlerische Persönlichkeit des ersten Tristan ins hellste Licht setzen. „Wer ermisst, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten war!" „In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen nach drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Leistung Schnorrs als Tristan, wie sie im dritten Akt meines Dramas ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht." „In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche wir vom ‚Tristan' erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheure Tat meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen." „Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorrs für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungsfrühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte." An die denkwürdige Erstaufführung des „Tristan" erinnert der **Theaterzettel**, den wir im Faksimile verkleinert anreihen.

Das Porträt **Anton Bruckners** stammt ungefähr aus der Zeit, als er mit der Schaffung seiner achten Symphonie beschäftigt war, die auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest nach einstimmigem Urteil einen ungeheuren Erfolg davontrug.

Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag (28. Juli) der ausgezeichneten dramatischen Sängerin **Giuditta Grisi**, die bis 1834 auf italienischen Bühnen und in Paris glänzte, bringen wir ihr Porträt. Unser Bild zeigt sie in Gemeinschaft mit ihrer Schwester **Giulia** (1811—69), die, als Sängerin noch bedeutender, 1834—49 gleichzeitig zu Paris und London als Primadonna engagiert war. Bellini schrieb für die beiden Schwestern seine „Montecchi e Capuletti". Zur Vorlage diente uns ein Steindruck von A. Kneisel nach einer Zeichnung von Cäcilie Brandt.

Ihren 70. Geburtstag begeht am 21. Juli die hervorragende Sängerin **Désirée Artôt**, deren Bild nach einem Stich von A. Hüssener gefertigt ist. Ihre Triumphe erreichten den Höhepunkt, als sie 1859 mit der Lorinischen Operntruppe nach Berlin kam. Ende 1868 war sie die Verlobte von Peter Tschaikowsky, verheiratete sich aber 1869 mit dem spanischen Bariton Padilla.

Es folgt eine Abbildung des am 21. Juni im Rathauspark zu Wien enthüllten **Lanner-Strauss-Denkmals** von Franz Seifert. Die architektonische Umrahmung stammt von Robert Oerley. Das schöne Denkmal trägt die Inschriften: „Den Schöpfern unvergänglicher, herzinniger Wiener Weisen errichtet im Jahre 1905 von den dankbaren Wienern", sowie den Bauernfeldschen Vers: „Das ist ein Geigen und Blasen, — Ist eine tönende Flut, — Die Männer und Frauen, sie rasen — In stürmisch jubelnder Glut".

Zum Schluss dedizieren wir unseren Lesern das **Ex libris** zum XV. Quartalsband.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



IV. 21

HEINRICH MARSCHNER
* 16. AUGUST 1795

DIE MUSIK

Wem man eine Harmonika schenkt, ist der darum schon ein Künstler? Wenn er nur die Musik erst verstände, so würde er sich schon selbst ein Instrument bauen. Denn Künste und Wissenschaften, wenn sie sich selbst nicht helfen, so hilft ihnen kein König auf. Wenn man sie in ihrem Gange nur nicht stört, das ist alles, was sie von den Königen begehren. O O O O O O O O O O O O O

Heinrich v. Kleist

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 21

Erstes Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DIE TECHNIK DER MUSIKALISCHEN DEKLAMATION

von Dr. Edmund von Freyhold-Baden-Baden

Schluss

C. Die Behandlung der einzelnen Satzglieder und des ganzen Satzes.

VIII.

Alle leichten, d. h. unbetonten Redebestandteile sind mit Noten von entsprechend kürzerer Dauer möglichst auf schlechtere Taktteile zu legen, auch frei von melodischen Akzenten zu halten.

In unserer Rede finden sich, gleichviel, oh sie gehunden oder ungehunden ist, neben nachdrucksvollen Satzgliedern auch viele meist kürzere Wörtchen, die zwar auch unentbehrlich sind und eine wesentliche Rolle im Satzgefüge spielen, im übrigen aber hescheiden zurücktreten. Wir sprechen sie ohne Betonung, ja unsere Stimme gleitet über sie mit einer gewissen Leichtigkeit hinweg. Im Metrum der gebundenen Rede zählen sie freilich als vollgültig mit, — aher wenn wir Verse schön und sinngemäss vorzutragen beginnen, schlüpfen jene Wörtchen in der lebendigen Rede sofort wieder bescheiden in den Hintergrund.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass sie im Gesange dieselhe Rolle zu spielen haben. Statt dessen werden sie jedoch von den Tonsetzern im allgemeinen mit derselhen Breite hehandelt wie die eigentlichen Träger der logischen Gedanken. Ein ganz bedeutender Anteil aller Deklamationsverstösse ist auf diesen Umstand zurückzuführen.

Zu jenen Wörtern gehören die beiden Artikel, die Hilfsverben „sein" und „haben" nebst „werden" und ähnlichen, — die Fürwörter, Präpositionen, Konjunktionen, viele Adverbien und dergl. Selbst Adjektiva sind unter Umständen unter den Tross der unbetont zu behandelnden Satzhestandteile zu rechnen, wie noch erörtert werden soll. Sehen wir aber vorläufig noch von ihnen ab, so besitzt der Tonsetzer ein untrügliches Zeichen, das ihm als Wegweiser dient, wie die fraglichen Wörter zu behandeln sind: Wenn es heim lauten Lesen eines Verses oder Satzes

falsch klingt, irgendeinem jener Wörter innerhalb des Satzgefüges einen Nachdruck zu verleihen, dann ist es auch falsch, sie mit musikalischen Akzenten irgendwelcher Art auszustatten, und man muss sie als sogenannte leichte Redebestandteile in den Hintergrund treten lassen. Man begegnet solchen in allen Texten auf Schritt und Tritt. Zuweilen häufen sie sich und stehen vielleicht noch in der Nachbarschaft unbetonter Endsilben anderer Wörter. Dann ist es besonders schwer, einen solchen Schwarm leichter Wörter und Silben geschickt dem Taktgefüge einzuverleiben und alle ungehörigen Akzente zu vermeiden. In den Versen:

Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.

haben wir die leichten Redeteile „sich vor der", denen sich noch die unbetonte Endsilbe des vorhergehenden Wortes beigesellt. Dann kommen in der dritten Zeile die Wörter beziehungsweise Silben „und mit ge . . ." Das sind zwei Klippen für den Tonsetzer, zu denen in der nächsten Strophe noch die Stellen „der ist ihr" und „sie mit seinem" kommen. Ein rhythmischer oder melodischer Akzent in einer dieser vier Stellen wäre unter allen Umständen übel angebracht. Keinem Rezitator des Gedichtes würde es einfallen, ihn dort irgendwo anzubringen. Schauen wir nun, wie Schumann und Franz darüber hinweggekommen sind, indem wir die betreffenden Stellen aus ihren Liedern nebeneinandersetzen:

Schumann



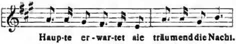
Franz



Ohne hier näher auf sonstige deklamatorischen Schwächen eingehen zu wollen, sehen wir, dass sowohl Schumann als Franz in jede der vier

Stellen je einen rhythmischen Akzent gelegt haben, den wir mit einem Kreuzchen bezeichneten. Zum Teil sind diese Akzente noch obendrein durch melodische Wendungen und harmonische Ausweichungen oder längere Notenwerte besonders kenntlich gemacht. Sehr auffällig ist aber, dass beide Tonsetzer ihre Akzente zum Teil auf andere Wörter gelegt haben. Die hierin sich kundgebende Meinungsverschiedenheit spricht auch für die Schwierigkeit der deklamatorischen Behandlung solcher Stellen, wenn man nicht zwischen leichten und gewichtigen Redeteilen unterscheidet und jenen von vornherein den Platz auf den schlechteren Taktteilen zuweist. Dann bieten solche Häufungen unbetonter Wörter und Silben gar keine Schwierigkeit mehr. Das zeigt etwa folgender Versuch einer Rhythmisierung jener Verse, denen ich nur zur besseren Veranschaulichung gleich eine Melodie unterlege, ohne auf diese irgendwelchen Wert zu legen:







Ebenso leicht ist die Rhythmisierung in beliebigem geraden Takt, wie folgender Anfang zeigen möge:



Fast jedes beliebige andere Gedicht zeigt in seinen Vertonungen in ähnlicher Weise, dass die Behandlung leichter Redeteile ohne Ausnahme zu unangebrachten Akzenten führt, wenn man sie nicht an die ihnen einzig gebührende Stelle bringt. Ein sehr geeignetes Lehrbeispiel ist:

Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein.

Der Text beginnt mit vier leichten, unbetonten Wörtern. Der erste wirkliche Nachdruck ruht auf „Blume". Betonen wir ein beliebiges der vorausgehenden Wörter, so klingt die gesprochene Rezitation verfehlt oder abgeschmackt. Die Dichtung war bis zum Jahre 1886 schon 164mal komponiert im Druck erschienen. Es wäre interessant zu wissen, ob unter

diesen oder den später erschienenen Vertonungen sich eine befindet, die den ersten rhythmischen und melodischen Nachdruck auf das Wort „Blume" legt. Ich habe meine bescheidenen Zweifel, ob das je geschehen ist. Schumann, Liszt, Wilhelm Taubert, Rubinstein haben es nicht getan. Sie betonen alle rhythmisch das „bist" und meist auch das Wort „eine". Schumann tat das letzere melodisch; Liszt endlich hebt melodisch gleich das „Du" hervor und noch mehr das Wörtchen „eine", betont aber auch rhythmisch „bist". Wir sehen also auch hier wieder eine arge Meinungsverschiedenheit bezüglich der Behandlung leichter Redeteile. Ist man sich der Rolle bewusst, welche diese in der Rede spielen, dann kommt man von selbst auf eine Rhythmisierung wie etwa:



Schliesslich noch einige Worte über die Adjektiva. Als Prädikate sind sie selbstverständlich immer zu betonen, sowie die Wörter „hold", „schön" und „rein" in dem eben angeführten Rhythmisierungsbeispiel. Spielen sie dagegen die Rolle von Attributen, dann sind zwei Möglichkeiten zu unterscheiden: Ist das Eigenschaftswort eine wesentliche Bedingung der Satzbehauptung, dann muss es rhythmisch und womöglich auch melodisch betont werden. So z. B. in dem Vers:

Kehrt das Schiff mit schwarzer Flagge,
Saht ihr mich zum letzten Male.

Attribut-Adjektiva dagegen, die nur zur malerischen Ausschmückung der Rede dienen, sind als leichte Wörter aufzufassen und zu behandeln. Der Vers aus der „Frau Mette" von Heine:

Am Himmel zittert der blasse Mond,
Die klugen Sterne, sie lauschen.

ist ein treffendes Beispiel hierfür. Es wäre ganz falsch, die Wörter „blasse" und „klugen" in diesem Falle irgendwie hervorzuheben, d. h. nicht als leichte Wörter zu behandeln. Wie sorglos selbst gute Tonsetzer in bezug auf solche Dinge verfahren, zeigt folgende Stelle aus dem Liede „Im Herbst" op. 17 No. 6 von Franz:

Die Birke ist kahl, grün war einst ihr Kleid.

Die Adjektiva „kahl" und „grün" sind hier beide prädikativ gebraucht. Sie müssen also von vornherein gleich behandelt werden und sind um so mehr zu betonen, als sie zueinander im Gegensatze stehen. Franz schrieb jedoch:



Er betonte nur „kahl“ und behandelte „grün“ als leichtes Wort, um dann sofort die Kopula „war“ unnötigerweise hervorzuheben.

Die besitzanzeigenden Fürwörter „mein, dein, sein, ihr“ usw. verhalten sich wie die Adjektiva. Man betont sie, wenn sie die Rolle von Prädikaten spielen. Als Attribute sind sie leichte Wörter, es sei denn, dass ein besonderer Nachdruck auf ihnen ruhe. In Mörikes Gedicht „Der König bei der Krönung“ heisst eine Stelle:

Dass ich wie eine Sonne strahle
Dem Vaterland und meinem Haus.

Es wird einem Rezitator hier um so weniger einfallen, das attributiv gebrauchte Wort „meinem“ zu betonen, als der natürliche Nachdruck auf „Vaterland“ und „Haus“ liegt. Hugo Wolf hob dagegen in seiner Vertonung der Dichtung das „meinem“ mit möglichster Breite hervor. Er schrieb:



Doch genug davon! Wo wäre ein Ende zu finden, wenn wir von jeder anderen Klasse leichter Wörter auch nur das Nötigste sagen und mit Beispielen aus der Vokalliteratur belegen wollten. Für die musikalische Deklamation ist dieses Feld reicher, ergiebiger Boden, aber unbeackertes Land.

IX.

Die logischen Akzente des Textes sind durch rhythmische und melodische der Musik hervorzuheben.

Es ist diese Regel eigentlich nur eine Ergänzung der vorhergehenden, denn sie sagt für die schweren Satzglieder das Gegenteil dessen aus, was dort für die leichten aufgestellt wurde. Sie wird auch im allgemeinen von den Tonsetzern wohl beachtet, nur schleichen sich hier und da verkehrte Auffassungen über die wahren logischen Akzente ein, und dann entspricht natürlich die Vertonung nicht dem Gedicht. Dichterische Metra sind nicht selten mehrdeutig. Liest der Komponist sich den Text nach einer dieser Deutungen skandierend vor, dann ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass diese vom metrischen Standpunkt an und für sich fehlerfreie Deutung ihn zu einer falschen Annahme der Sinnakzente verleitet. Das wäre nicht geschehen, wenn er sich das Gedicht rhapsodisch vorgetragen hätte, d. h. so, wie es ein begabter Rezitator getan haben würde.

Adolf Jensen hat offenbar den Text seines Liedes op. 1 No. 1 skandierend nach jambischem Metrum gelesen:

Lehn deine Wang an meine Wang'
Dann fliessen die Tränen zusammen.
Und an mein Herz drück fest dein Herz,
Dann schlagen zusammen die Flammen.

Jensen hat ganz folgerichtig im wesentlichen demgemäss komponiert, nur nahm er sich die hier gebotene Freiheit, das bei Zugrundelegung jambischen Metrums leichte Wort „Lehn" als ein schweres zu behandeln, was es abgesehen vom jambischen Metrum auch ist. Er schrieb:



Kienzl bezeichnet a. a. O. pag. 96 f. die Betonung der Wörter „deine" und „meine" im ersten und dritten Takt als eine ganz besonders anzuerkennende Feinheit der Jensenschen Vertonung, die hier den „Dualismus der Liebe" in den Vordergrund rücke. Der Komponist sei aber in Hinsicht auf die Rhythmik der folgenden Verse wankend und inkonsequent geworden. Er habe nämlich später die Wörter „an" und „fest" betont, statt wieder „mein" und „dein" hervorzuheben. Auch Hugo Riemann billigt in seinem „Katechismus der Gesangskomposition" pag. 131 ausdrücklich die Betonung „Lehn deine Wang an meine Wang". Aber beide irren. Hätten sie recht, dann müsste man doch auch folgerichtigerweise fortfahren: „Und an mein Herz drück fest dein Herz." Das würde aber fast burlesk klingen, und Jensen hatte viel zu viel Geschmack, um so zu vertonen. Zu was für Folgerungen käme man überhaupt, wenn man mit Kienzl in allen analogen Liebesliedern auf das „dein" und „mein" Gewicht legen wollte, um den Dualismus der Liebe hervorzuheben. Es gibt aber noch einen ganz zwingenden logischen Grund, der eine solche Betonung in dem Heineschen Gedicht völlig ausschliesst. Der Dichter hat es nämlich zweifellos gemacht, was er will. Er sagt „dann fliessen die Tränen zusammen" und „dann schlagen zusammen die Flammen". Nun, das eine ist eine Folge des „Wang an Wang", das andere eine solche des „Herz an Herz". Beides als Wirkung eines „mein an dein" auffassen heisst die enge Beziehung zwischen Wange und Tränen oder Herz und Liebesflammen nicht sehen wollen. Jensen hat also logisch falsch betont. Kein Rezitator würde das Gedicht nach der Auffassung der Jensenschen Komposition sprechen. Er würde vielmehr vortragen:

Lehn deine Wang an meine Wang,
Dann fliessen die Tränen zusammen.
Und an mein Herz drück fest dein Herz,
Dann schlagen zusammen die Flammen.

Bedarf es noch eines weiteren Beweises für die ausschliessliche Richtigkeit dieser Auffassung, so findet man ihn in der zweiten Strophe des Gedichtes, wo vom Fliessen des gemeinsamen Tränenstromes in die grosse, gemeinsame Flamme die Rede ist. Der ganze durch die Wörter „Wange, Tränen, Herz, Liebesflamme, Tränenstrom, grosse Flamme" bezeichnete Gedankengang des Gedichtes ist ein so zwingender, dass es unbegreiflich ist, wie man sich da noch auf das „mein" und „dein" des ersten Verses versteifen kann, das schon im dritten völlig versagt. Kienzl irrt auch, wenn er bei Jensen eine besonders feine Erwägung der streitigen Stellen annimmt. Fussend auf der von ihm angenommenen von vornherein nicht fehlerhaften metrischen Deutung, hat Jensen die dritte Verszeile genau der ersten nachgebildet, wiewohl er alle Veranlassung gehabt hätte, dies nicht zu tun. Er behandelt nämlich das unbetonte Wörtchen „und" völlig wie das lange und betonte „Lehn", anderseits das mit drei Konsonanten belastet „drück" wie das leichte „an" statt in der dritten Verszeile umgekehrt zu verfahren, was viel angebrachter gewesen wäre. Es hätte dann geheissen:



was sich dem Text besser angepasst haben würde als die unveränderte melodische Kopie des ersten Verses.

Dass ein Tonsetzer, der sich das Gedicht nicht skandierend, sondern dem logischen Sinne gemäss vorgelesen haben würde, zu einer ganz anderen Vertonung kommen müsste, liegt auf der Hand. Er würde die erste und dritte Zeile vielleicht in folgender Weise behandeln:



Verlassen wir nun das Jensensche Lied und halten wir weiter Umschau. Handelt es sich dort noch um eine gewisse Auffassung, wenn auch um eine unzutreffende, so werden wir bald auf Stellen unrichtiger Satzdeklamation stossen, bei denen es sich nur um einen Mangel an Aufmerksamkeit auf diesem so wenig entwickelten Gebiete gehandelt haben kann. Wir müssen uns durch die Fülle des Stoffes hindurchwinden, so gut und so eilig es geht.

Mozart verwendete wenig Sorgfalt auf die Sprache. Er scheute sich gar nicht, bald den melodischen, bald den rhythmischen Nachdruck auf Worte und Silben zu legen, denen er ganz und gar nicht gebührt. So lässt er den braven Monostatos singen:



Der falsche Nachdruck auf „deine“ und das dadurch bedingte Zurücktreten des Wortes „Gnade“ liegen auf der Hand. Der Satz bekommt durch beides einen verkehrten Sinn.

Bekannt ist auch die verunglückte Deklamation der ersten Strophe des „Wiegenliedes“:



Hier liegen vom Ende des zweiten Taktes ab alle schweren Silben auf schlechten Taktteilen, auf guten nur unbetonte, leichte. Man hat geglaubt, das verbessern zu müssen. So findet sich in einer späteren Ausgabe des Liedes, erschienen bei Joh. André in Offenbach, während alles bis zum Zeichen § unverändert blieb:



Das wäre soweit ganz gut, doch ist der zu verbessernde Satz hier durch eine Pause von vier Achteln zerrissen, was auch fehlerhaft erscheint. Die Ausgabe von Peters hat ebenfalls bei unverändertem Anfang:



Hier liegt die Pause zwischen zwei Hauptsätzen, also an erlaubter Stelle, — aber dafür sind wieder alte Akzentfehler da, wenn auch zum Teil an neuer Stelle.

Ich finde alle solche Verbesserungen nicht recht angebracht. Man lasse die Werke unserer Meister ruhig unangetastet, auch wenn sich da und dort kleine Mängel finden. Wo wäre eine Grenze zu finden, wie weit man gehen darf, und wohin käme man, wenn man alles ausmerzen wollte. Doch dieses nur nebenbei!

Ich mache von Mozart gleich einen Sprung zu Wagner, dem anerkannt grössten Meister der musikalischen Deklamation. Wenn man aber meint, er habe nicht auch auf diesem Gebiete eine nie rastende Ent-

wicklung durchgemacht, so irrt man.[1]) Im „Fliegenden Holländer“ finden wir noch Stellen gänzlich verunglückter Satzdeklamation, so pag. 33 und 35:



und in Senta's „Ballade“ pag. 98 und 104:



Auch der Anfang des „Liedes an den Abendstern“ im „Tannhäuser“:



wäre hier zu nennen, wo der erste rhythmische und melodische Akzent auf „holder“ zu erwarten gewesen wäre, statt dessen aber auf das leichte Wörtchen „du“ verlegt worden ist. Der weitere Verlauf des Gesanges zeigt ähnliche, wenn auch weniger auffallende Mängel.

Zwischen Mozart und Wagner wird man keine grössere Reinheit in der Sprachbehandlung erwarten, und die Nachfolger des Bayreuther Meisters zeigen eher Rückschritte im Vergleich zu ihm als ein Vorwärtsschreiten auf der Bahn. Bei Allen findet sich gelegentlich bald dieses, bald jenes nebensächliche Satzglied an hervorragendster Stelle der musikalischen Phrase. Wollte man planmässig alle dem nachspüren, es würde die volle Arbeit eines Forschers auf Jahre hinaus beanspruchen. So kann auch ich nur mit gelegentlich aufgefundenen Proben dienen und bin überzeugt, dass sich weit schlagendere Musterbeispiele bei regelrechtem Suchen in Menge würden finden lassen.

In L o e w e s „Wiegenfest zu Gent“ findet sich die Stelle:



Bemerkenswert ist hier neben der Betonung von „ihr“ die zu kurz ausgefallene, fast sich überstürzende Tongruppe auf „Holde bracht“.

[1]) Auch jetzt noch, 22 Jahre nach des Meisters Tode, ist die Geschichte seiner Entwicklung auf dem Felde der musikalischen Deklamation ein frommer Wunsch. Und doch wäre eine solche Arbeit im höchsten Grade erspriesslich für die theoretische Erkenntnis auf diesem Gebiet.

Brahms zeigt in „Liebestreu", op. 3, No. 1:



Rubinsteins am nachlässigsten deklamiertes Lied ist „Gelb rollt". Es lohnte sich fast, es ganz herzusetzen. Ich beschränke mich auf den Anfang der vier Strophen, von denen man nicht weiss, welcher man die Palme zuerkennen soll:



Da die fehlerhaften Akzente in den verschiedenen Strophen zum Teil verschieden liegen, habe ich es unterlassen müssen, sie besonders durch Kreuzchen zu bezeichnen.

Von Adolf Jensen nur noch die folgende Probe aus „Margreth am Tore", op. 35 No. 5:



Humperdincks „Hänsel und Gretel" zeigt uns unter anderm pag. 48:



und pag. 86:



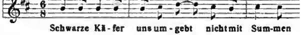
Hugo Wolf hat im „Mausfallen-Sprüchlein" die Betonung der Frage „Hörst du?" durchweg rhythmisch falsch:



Er legt auch sonst nicht selten den Nachdruck auf untergeordnete Satzglieder, so z. B. in „Die Spinnerin":



und im „Elfenlied“:



Der falsche Akzent auf „uns“ und das Einsetzen der schweren Silbe „gebt“ auf schlechtem Taktteil hätte in einfachster Weise vermieden werden können, wenn dieser Takt etwa in folgender Art behandelt worden wäre:



Viel schwerwiegender noch ist ein Fehler gegen die Satzlogik im Liede „Der König bei der Krönung“. Dort heisst es:

Lass für das Rechte mich und Wahre
Nur Priester oder Opfer sein!

Offenbar ist hier „mich“ das Objekt des Satzes und der Nachdruck liegt im ersten dieser beiden Verse auf „Rechte“ und „Wahre“. Beim Lesen gleitet die Stimme über die zwei leichten Wörter „mich und“ flüchtig hinweg. Legt man aber auf „mich“ einen Nachdruck, dann muss man sich hinter „Rechte“ ein Komma denken und „mich“ von „für“ abhängig annehmen. Das ist dann gänzlich verkehrt, und der Satz wird unverständlich. Hugo Wolf vertonte in dieser Weise. Er schrieb:



Zum Schluss noch ein Beispiel von Richard Strauss aus dessen „Ständchen“, op. 17, No. 2:



Hier liegt der rhythmische und melodische Nachdruck auf „über“ statt auf „Blumen“.

Man beachte, dass fast in allen diesen Beispielen die fehlerhafte Deklamation vermieden worden wäre, wenn der betreffende Tonsetzer die leichten Satzglieder oder deren Gruppen mit voller Einsicht in die untergeordnete Rolle, die sie bei der Betonung zu spielen haben, behandelt hätte.

Ich bin weit davon entfernt, mit solchen herausgegriffenen Proben ein abschliessendes Urteil über die gute oder schlechte Deklamationskunst der fraglichen Komponisten verbinden zu wollen. Das wäre ungerecht, denn ihre Werke enthalten neben manchem Verunglückten auch viel Gutes. Was ich aber bewiesen zu haben glaube, das ist, dass die Kenntnis von der Theorie der musikalischen Deklamation im allgemeinen noch einen solchen Tiefstand zeigt, dass Beispiele, wie die herausgegriffenen, immer noch möglich sind.

X.

Zusammengehörige Satzglieder sollen nicht durch unverhältnismässige Pausen voneinander getrennt werden, es sei denn, dass der Text solches verlange.

Eine Regel, über die wir nicht viel zu sagen brauchen, weil sie sich ziemlich von selbst versteht. Wenn gegen sie gefehlt wird, geschieht es wohl aus Veranlassungen, die mit dem Text nicht das mindeste zu tun haben, — nicht selten vielleicht aus einer blossen musikalischen Laune, denn in der Regel könnte das ebensogut vermieden werden.

Schumann schreibt in der „Lotosblume“:



Hier wäre aller Grund gewesen, die Phrase „ängstigt sich“ eng geschlossen zu behandeln. Schumann hat sich statt dessen ohne Rücksicht auf den Sinn an die Versabteilung des Gedichtes gehalten, die dem logischen Sinn nachstehen muss. Noch auffälliger ist seine Vertonung des Liedes „Allnächtlich im Traume“. Er hat die Textworte durch zwar kurze, aber dennoch auffällige Pausen ganz sinnwidrig in einen Haufen kleiner Wortgruppen zersprengt:





Doch wir kommen noch einmal auf dieses Lied in Regel XII zurück.

Liszt zerreisst in seiner „Loreley" einen Satz durch eine Pause von nicht weniger als 15 Takteinheiten, nur um ein Klavierzwischenspiel anzubringen:



Im Liede „Beherzigung" von Hugo Wolf finden wir:



und bei Bungert in „Odysseus' Heimkehr":



Solche Beispiele könnten noch beliebig vermehrt werden, doch genügen die angeführten.

Es mag zwar paradox klingen, — aber man kann auch Satzglieder ganz ohne Pausen, d. h. nur melodisch trennen und dadurch den Text weniger verständlich machen. Ein kleines Beispiel hierfür bietet das Lied „Morgentau" von Hugo Wolf:



Scheinbar sieht die Stelle ganz einwandfrei aus. Aber sie klingt, als ob der Text lautete:

Der Frühhauch hat gefächelt.
Hinweg die schwüle Nacht!

Das ist aber nicht der Fall. Es heisst vielmehr „... hat gefächelt hinweg ... die schwüle Nacht." Der Tonsetzer musste in irgendeiner Weise, rhythmisch oder melodisch, eine engere Verbindung zwischen den Worten „gefächelt" und „hinweg" bewirken, was er verabsäumt hat. Die Rhythmik und Melodik des Wortes „hinweg" ist an und für sich fehlerfrei, — aber es hebt sich namentlich melodisch viel zu sehr von „gefächelt" ab und macht dadurch den sinnwidrigen Eindruck des Ausrufes „hinweg!"

XI.

Selbständige Sätze sollen nicht unmittelbar und ohne Cäsur aneinander gehängt und zu einer einzigen musikalischen Phrase verkoppelt werden.

Emil Kauffmanns Lied „Waldgespräch", op. 4 No. 1 zeichnet sich durch eine in dem Masse nicht gerade häufige Vernachlässigung der Interpunktionszeichen aus, so dass die Sätze in fast atemlosem Fluss aneinandergereiht erscheinen, ein Eindruck, der durch den Allabreve-Takt und das Allegro-Tempo noch verstärkt wird:



Man empfindet den Mangel jeglicher Cäsur, namentlich an den von mir mit einem Ausrufungszeichen versehenen Stellen.

Noch bedenklicher wird dieser Mangel in der letzten Strophe, wo die Sätze:

Du kennst mich wohl! Vom hohen Stein
Schaut still mein Schloss tief in den Rhein.

in Kauffmanns Vertonung so klingen, als ob es hiesse:

Du kennst mich wohl vom hohen Stein, —
Schaut still mein Schloss tief in den Rhein.



Der fehlerhafte Eindruck wird hier noch durch die Melodik verstärkt. Der Quartensprung zwischen den Worten „Stein" und „schaut" wirkt fast wie eine Cäsur. Hätten wir für die Wörter „schaut still mein" eine jenen Sprung vermeidende melodische Variante, etwa:





HEINRICH MARSCHNER

nach einer Zeichnung von Julius Giere 1840

IV. 21

Liebster freund! —

Ich bin so frey Sie ohne alle Umstände um eine gefälligkeit zu bitten, — könnten oder wollten sie mir bis 20:t dieß künftigen Monats 100 fl. lehnen, würden sie mich sehr verbinden; — am 20:t fällt mir das Quartal meiner gage zu, wo ich dann meine schuld mit Dank wieder zurückzustellen werde. —

Ich habe mich auf 100 Ducaten, die ich vom ausland zu erhalten habe, sonst zu sehr verlassen; — da ich sie aber bis zur Stunde noch nicht erhalten, sie aber täglich erwarte; so habe ich mich zu sehr vom Gelde entblößt, so daß ich augenblicklich geld benöthiget habe, und daher mein Vertrauen zu ihnen genommen, weil ich ihrer freundschaft gänzlich überzeugt bin; — Nun werden wir uns bald mit einem schönern Namen nennen können! — ihre sache ist dem Ende sehr nahe! —

Mozart

EIN BRIEF MOZARTS AN HOFDÄMEL

IV. 21

so wäre die Wendung an dieser Stelle schon sichtlich hesser. Das spricht auch wieder für den Einfluss einer verständnisvoll gehandhahten melodischen Linienführung. Die Hauptsache hleiht aher die Beachtung der logischen Cäsuren des Textes, oder wenn man will, der Interpunktionen.

Man muss jedoch im allgemeinen weniger Gewicht auf die Art des betreffenden Zeichens legen, ob Komma, Semikolon, Punkt oder Doppelpunkt, — als vielmehr auf die mehr oder weniger einschneidende Wirkung, die es im einzelnen Falle auf den Vortrag des Textes ausüht.

Dass das Fragezeichen auch melodisch zu kennzeichnen ist, darf als bekannt vorausgesetzt werden, — ehenso, dass man sich hierbei am besten steigender melodischer Wendungen bedient. Nur hüte man sich immer, das letzte Wort der Frage als Spitze der Melodik zu gestalten. Diese Spitze gebührt demjenigen Wort, das im Fragesatz Träger des Fragetones ist. Die Gestaltung der Fragen in Liszts Lied „Wo weilt er?“ ist also nicht empfehlenswert. Er legt den Nachdruck immer auf das „er“. Man betont aher in solchen Fällen „Wo weilt er?“, es sei denn, dass aus ganz hesonderen Gründen ausnahmsweise anders verfahren werden müsste. Das liegt aher hier nicht vor.

Gleichviel nun, durch welche Interpunktionen auch immer Cäsuren zwischen den Sätzen bedingt werden mögen, immer hleiht ein Verfahren, sie zu vernachlässigen, wie oben das Kauffmannsche, ein empfindlicher Deklamationsfehler. Doch er hat viele Vorgänger und gewiss auch nicht minder vielleicht Nachfolger.

Loewe nahm, wenn es ihm hequem war, keinen Anstand, Sätze bis zur völligen Verschmelzung zu verkoppeln. Hier nur aus zwei Balladen Beispiele. In „Des armen Kindes heiliger Christ“ heisst es ungefähr:

Da kommt . . . durchs Gässchen hergewallet
Ein ander Kind. Wie schallet es lieblich

Die Stelle lautet hei Löwe mit Fortlassung des Anfanges:



Noch auffälliger sind solche Stellen im „Wiegenfest zu Gent“. Dort hahen wir:





Es fehlt also hinter den Ausrufen „Sei stark! sei mild“ jede Andeutung des Satzabschlusses. Da im ersten Falle das Anfangswort des neuen Satzes „Dich“ mit „stark“ in dieselbe Triole gelegt ist, wird das Fehlen der Cäsur hier ganz besonders störend.

Franz verfuhr gelegentlich in gleicher Weise. So im Anfange seines „Ave Maria“:



Ebenso in „Auf dem Meere“, op. 5 No. 3:



Hier wird die Nichtbeachtung der Cäsur besonders auffallend, weil sie zu fehlerhaften Akzenten führt und die zwei langen Silben „Weint euch“ auf schlechten Taktteil wirft und mit zwei Sechszehntelnoten zu belegen zwingt.

Jensen liess ebenfalls hier und da Cäsuren ausser acht. Eine solche Stelle findet sich in seinem „Waldgespräch“:



Da die Wörter „flieh“ und „du“, die gut zu trennen gewesen wären, auf schlechtem Taktteil liegen und Teile derselben Taktzeit sind, wirkt die Verkoppelung der beiden Sätze ziemlich schlecht. Noch viel unangenehmer ist aber eine Stelle in „Margreth am Tore“:



Die Singstimme muss hier geradezu über die Stelle der fehlenden Cäsur hinwegstolpern, und der Textgedanke, der „das ganze Nest“ zu „Margrethlein hold“ in Gegensatz bringt, kommt gar nicht zur Geltung.

XII.

Auch in der Satzrhythmik sind alle unnatürlichen, gewaltsamen Bewegungsformen zu vermeiden.

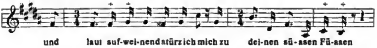
In „Odysseus' Heimkehr" von Bungert singt Hyperion pag. 149:



Wenn durch diese verzwickte und geschraubte Rhythmik der Held, dem offenbar die Liebe arg zusetzt, gekennzeichnet werden soll, so ist das gut gelungen. Sonst wäre aber eine solche Schreibweise durchaus nicht nachahmenswert. Es spielen hier wieder synkopische Bindungen auf ungeeigneten Wortsilben und die bekannten „Duolen" eine Rolle.

Doch auch ohne die einen wie die anderen ergeben sich oft unnatürliche, gezwungene Rhythmen. So vor allem, wenn der Tonsetzer eine Gruppe von Wörtern durchaus in einen Takt einzwängen will und zu diesem Zwecke die Notendauer ohne Rücksicht auf den Charakter der Silben und Wörter verkleinert.

Beispiele hiervon sind nicht selten. Eines der auffälligsten findet man in Schumanns Lied „Allnächtlich im Traume", das uns schon wegen der Zerhröcklung des Textes durch Pausen heschäftigte. Aher nur die heiden ersten Verse jeder Strophe zeigen eine solche Behandlung; hei den zwei nächsten findet dann im Gegenteil eine überhastete Zusammendrängung der Worte statt:



Man kann nicht behaupten, dass der Text eine solche Wendung gebietet, am allerwenigsten die beiden wie abgehackt klingenden Sechzehntel auf „Füssen" oder in der zweiten Strophe auf „Tröpfchen". Jedenfalls hat Mendelssohn dieses Gedicht viel natürlicher und ungezwungener deklamiert als Schumann.

Auch Hugo Wolf hat eine der oben angeführten Schumannschen Stelle ähnliche im „Mausfallensprüchlein". Hier heisst es:



Wir haben da ebenfalls eine ziemlich unvermittelt auftretende hastigere Tonbewegung in vorwiegend kleineren Notenwerten und eine gezwungene, mehr der Willkür des Tonsetzers als den Textworten entspringende, unnatürliche Rhythmik. Gut deklamiert ist die Stelle nicht. Abgesehen von allem anderen ist das Wort „wahrscheinlich“ rhythmisch wie melodisch missglückt. Selbst wenn der hier unmotivierte 5/8 Takt und die auf schlechtem Taktteil unrichtige Stellung des betonten Wortes „Hörst“ hätte erhalten bleiben sollen, würde sich in:



immer noch eine natürlichere und bessere Vertonung gefunden haben als die von Wolf gewählte.

Damit habe ich die Aufgabe gelöst, soweit ich sie mir hier vorläufig gestellt hatte. Ist es mir gelungen, etwas Brauchbares für die Theorie und Praxis zu fördern, dann eröffnen sich uns für die Zukunft zwei Aussichten. Einmal gewinnen wir einen festen Boden, um von da aus die Schöpfungen unserer Meister der Gesangskomposition nach jener Richtung hin beurteilen, ihren Entwicklungsgang auf diesem Gebiete verfolgen zu können. Dann aber gewinnen wir auch eine grössere Wahrscheinlichkeit, dass die Vokalmusik den Schöpfungen unserer Dichter auch nach der sprachlichen Seite hin in höherem Sinne gerecht wird als bisher, dass sie ihre Tonweisen in Wahrheit dem Dichterwort ablauscht und mit diesem vereint zur erhöhten Geltung kommt. Nur werfe man mir nicht ein, dass dann die Freiheit der melodischen Erfindung leiden werde. Diese Freiheit besteht im vollen Umfange nur für die reine Instrumentalmusik. Wo sich aber die Töne mit dem Worte des Dichters vermählen, müssen sie von diesem ihre Richtschnur nehmen. Ihnen auch dann noch volle Schönheit und Adel der melodischen Linienführung zu erhalten, das ist eben die eines wahren Künstlers würdige Aufgabe.

AUS MOZARTS WERKSTATT[1]

von Friedrich Kerst-Elberfeld

Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: man muss es machen, und man macht's auch und fragt nicht darum. Aus Büchern lernen: schauens, das ist all wieder nichts. Hier, hier und hier [auf Ohr, Kopf und Herz zeigend] ist Ihre Schule. Ist's da richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und steht's da — hernach einen verständigen Mann darüber befragt!

Zu einem talentvollen musikalischen Knaben, der Mozart fragte, wie er das Komponieren lernen könne.

Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, dass sie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann sogar durchs Deuten und durch Pantomime meine Gesinnungen und Gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Musikus . . . Ich wünsche Ihnen, dass Sie so viel Jahre leben möchten, als man Jahre braucht, um gar nichts Neues mehr in der Musik machen zu können.

Mannheim, den 8. November 1777, in dem Glückwunschbrief an den Vater, der am 14. November 1719 geboren war. Mozart war, entgegen seiner Bemerkung, ein leidenschaftlicher und vorzüglicher Tänzer.

Die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen! Wenn wir Komponisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik als sie untaugliche Bücheln verfertigen.

Wien, den 13. Oktober 1781 an den Vater. Es handelt sich um das Textbuch zur Oper „Entführung aus dem Serail" von Stephanie. Die Trompeter hatten gewisse in ihrer Zunft fortgeerbte musikalische Schnörkel.

Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdriessen lassen, für Prag etwas Vorzügliches zu leisten. Überhaupt irrt man, wenn man denkt, dass mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als

[1] Die „Musik" brachte aus desselben Verfassers „Beethoven-Brevier" schon mehrere Proben in IV. 6 und IV. 13. Wir entsprechen dem Wunsch einer grossen Zahl unserer Leser, wenn wir hier einen interessanten Abschnitt aus Friedrich Kersts „Mozart-Brevier" folgen lassen.

ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleissig und oft mehrmals durchstudiert hätte.

Zu Kapellmeister Kucharz in Prag gesagt, der 1787 „Don Juan" einstudierte.

Sie sind, es ist wahr, die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit; doch die Hoffnung, welche mehrere Freunde mir gaben, diese Arbeit zum Teil wenigstens vergolten zu sehen, gibt mir Mut und schmeichelt mir, dass diese Kinder einst mir zu einigem Troste gereichen.

In der Widmung der sechs Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Cello, die Mozart Joseph Haydn 1785 zueignete. Diese Quartette erhielt der Verleger Artaria aus Italien zurück, weil „der Stich so fehlerhaft wäre". Man hielt die fremden Akkorde und Dissonanzen für Stichfehler. Fürst Grassalkowitsch in Ungarn meinte, seine Musiker spielten an den betreffenden Stellen falsch, und als man ihn belehrte, zerriss er die Noten.

Das kann ich Ihnen nicht leugnen, sondern muss es bekennen, dass ich froh, wenn ich hier erlöset werde. Denn Lektion zu geben ist hier kein Spass, man muss sich ziemlich abmatten damit, und nimmt man nicht viele, so macht es nicht viel Geld. Sie dürfen nicht glauben, dass es Faulheit ist, — nein! — sondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart ist. Sie wissen, dass ich sozusagen in der Musik stecke, — und dass ich den ganzen Tag damit umgehe — dass ich gern spekuliere — studiere — überlege. Nun bin ich hier durch diese Lebensart dessen behindert. Ich werde freilich einige Stunden frei haben, allein die wenigen Stunden werden mir mehr zum Aufraffen als zum Arbeiten notwendig sein.

Paris, den 31. Juli 1778 an den Vater.

Die Symphonie concertante hat mir Le Gros abgekauft. Er meint, er hat es allein: es ist aber nicht wahr, ich habe sie noch frisch in meinem Kopfe und werde sie, sobald ich nach Hause komme, wieder aufsetzen.

Paris, den 3. Oktober 1778 an den Vater. Ein Beispiel, was Mozart seinem Gedächtnis zutrauen konnte. In diesem Falle hat er aber seine Absicht nicht ausgeführt. Le Gros war der Direktor der concerts spirituels.

Melodie ist das Wesen der Musik. Ich vergleiche einen guten Melodiker einem edlen Renner und Kontrapunktisten den Postpferden.

Zu dem Tenoristen Michael Kelly etwa 1786, als er diesem von dem Studium des Kontrapunkts abrät. „Ich rate Ihnen: Lassen Sie das und erinnern Sie sich des alten italienischen Sprichworts ‚Chi sa piu, meno sa' — Wer mehr kann, kann weniger."

Einer der Geistlichen gab mir ein Thema. Ich führte es spazieren, und mitten darin (die Fuge ging ex G-minor) fing ich major an und ganz was Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema und aber von hinten. Endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? — Ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich, und es ging so akkurat, als wenn es ihm

der Daser [ein Salzburger Schneidermeister] angemessen hätte. Der Herr Dechant war ganz ausser sich.

Augsburg, den 23. Oktober 1777 an den Vater.

Ober unser ist ein Violinist, unter unser auch einer, neben unser ein Singmeister, der Lektion gibt, in dem letzten Zimmer gegen unser ist ein Hautboist. Das ist lustig zum Komponieren! Gibt einem viel Gedanken!

Mailand, den 23. August 1771. An „die allerliebste Schwester".

Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Mit der Ausführung, versteht sich! — Es ist ein albern Ding, dass wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen.

Geäussert, als Mozart mit seiner Frau durch eine schöne Gegend fuhr und allerlei Einfälle anfing zu singen und zu brummen.

Ich wollte ja immer, immerfort arbeiten, dürfte ich nur immer solche Musik machen, wie ich will und kann, und wo ich mir selbst was daraus mache. So habe ich vor drei Wochen eine Symphonie gemacht, und mit der morgenden Post schreibe ich schon wieder an Hofmeister und biete ihm drei Klavier-Quatuor an, wenn er Geld hat.

1789 an einen befreundeten Baron, der dem Tondichter eine Symphonie zur Beurteilung vorgelegt hatte. F. A. Hofmeister war Komponist und Verleger in Wien.

Beim Klavier mag es wohl so angehen, aber nicht auf dem Theater; als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern und konnte das Ende immer nicht finden.

Zu Rochlitz geäussert, als er die Hauptarie der Konstanze in der „Entführung" revidierte und einige Stellen strich.

Sie wissen, dass ich den zweiten Tag, als ich hier war, schon das erste Allegro fertig hatte, folglich die Mademoiselle Cannabich nur einmal gesehen hatte. Da fragte mich der junge Danner, wie ich das Andante zu machen im Sinn habe? — „Ich will es ganz nach dem Charakter der Mademoiselle Rose machen." Als ich es spielte, gefiel es halt ausserordentlich ... Es ist auch so; wie das Andante, so ist sie.

Mannheim, den 6. Dezember 1777 an den Vater. Rose Cannabich war Mozarts 15jährige Schülerin von grosser Begabung. „Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen; sie ist serios, redet nicht viel; was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit", — schreibt Mozart in demselben Briefe. Auch von Beethoven wird erzählt, dass er Personen musikalisch geschildert habe.

Ich habe ein Quintett für Oboe, Klarinette, Corno, Fagotto und Pianoforte geschrieben, welches ausserordentlichen Beifall erhalten [Köchel No. 452]; ich selbst halte es für das beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe.

Wien, den 10. April 1784 an den Vater.

Ich habe zu einer Übung die Arie „Non sò d'onde viene", die so schön von Bach [Joh. Christian Bach in London] komponiert ist, gemacht, aus

der Ursache, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir gefällt und immer im Ohr ist; denn ich habe versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allen imstande bin, eine Arie zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleicht? — Sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich.

Mannheim, den 28. Februar 1778 an den Vater. Die schöne Arie ist in Köchels Verzeichnis No. 294.

Ich habe hier keine ruhige Stunde. Ich kann nichts schreiben als nachts; mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. Zu allen Zeiten ist man auch nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinschmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort, aber so eine Sache kommt in die Welt hinaus, und da will ich halt, dass ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name drauf steht. Dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein Instrument, das ich nicht leiden kann, schreiben soll. Mithin habe ich zu Zeiten, um abzuwechseln, was anders gemacht, — als Klavierduette mit Violine und auch etwas an der Messe.

Mannheim, den 14. Februar 1778 an den Vater. Wolfgang war damals schlecht auf das Klavier zu sprechen. Seine Liebe zu Aloysia Weber nahm ihm damals die meiste Zeit.

Hier schicke ich dir ein Präludio und eine dreistimmige Fuge [Köchel No. 394]. Es ist ungeschickt geschrieben, — das Präludio gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. Die Ursache aber war, weil ich die Fuge schon gemacht hatte und sie, unterdessen dass ich das Präludium ausdachte, abgeschrieben.

Wien, den 20. April 1782 an die Schwester Nanneri. Mozart gibt hier einen Beleg für seine Schaffensart; er dachte sich seine Kompositionen vollständig aus und konnte sie dann selbst nach geraumer Zeit niederschreiben, wobei ihn dann nichts zu stören vermochte. In diesem Falle hat er während dieser sozusagen mechanischen Niederschrift eine neue Komposition ausgedacht. Über die Fuge und ihre Entstehung plaudert er sodann noch in demselben Briefe.

Die Ursache, dass diese Fuge auf die Welt gekommen, ist wirklich meine liebe Konstanze. — Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händels [!] und Sebastian Bachs (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach Hause gegeben. — Als die Konstanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fach) nichts als Händel und Bach. Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — und als ich ihr nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, dass ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte, und so ward sie. [Köchel, No. 394.] Ich habe mit Fleiss Andante maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele; — denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielt wird, so kann man das eintretende Subjekt nicht deutlich und klar aus-

nehmen und ist folglich von keiner Wirkung. — Ich werde mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch fünf machen.

Wien, den 20. April 1782 an die Schwester Nannerl.

Nun habe ich keine geringe Arbeit, bis Sonntag acht Tage muss meine Oper auf die Harmonie gesetzt sein, sonst kommt mir einer hevor und hat anstatt meiner den Profit davon, und soll nun eine neue Symphonie auch machen. Wie wird das möglich sein! Sie glauben nicht, wie schwer das ist, so etwas auf die Harmonie zu setzen, dass es den Blasinstrumenten eigen ist und doch dabei nichts von der Wirkung verloren geht. Je nun, ich muss die Nacht dazu nehmen.

Wien, den 20. Juli 1782 an den Vater, der für die Familie Hafner in Salzburg eine Symphonie erbeten hatte. Es ist hier von der Oper „Die Entführung aus dem Serail" die Rede. Sie soll „auf die Harmonie" gesetzt werden, d. h. für Blasinstrumente (in der Art der Militärmusik).

Ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Dukaten in die Hände zu spielen; tat es auch — war aber, weil es eine mir sehr verhasste Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können — ich schreibe alle Tage daran — muss aber immer aussetzen, weil es mich ennuiert — und gewiss, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen — so hoffe ich aber doch, es so nach und nach zu erzwingen; — ja, wenn es eine grosse Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.

Frankfurt a. M., den 3. Oktober 1790 an seine Frau. „Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr" (Köchels Verzeichnis No. 594). Es war bestellt vom Grafen Deym für dessen Wachsfigurenkabinett, und zwar aus Anlass des Ablebens Laudons, des berühmten Feldmarschalls. Trauerstimmung herrscht in dem Stück vor, in der ersten der beiden „Phantasien für ein Uhrwerk". Das Allegro ist in der Art Händels gehalten.

Nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Brief, und den ich lieber gar fallen liess, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur etwas zu lachen drinnen finden. Wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von grossen und derben Sachen? — Nämlich, ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das; denn ich weiss selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin, und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiss ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt

haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald eins nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw. usw. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer grösser, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nun nur wie in einem schönen starken Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen und mag um mich herum mancherlei vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen oder von Gretel und Bärbel u. dgl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, dass sie Mozartisch sind und nicht in der Manier eines andern, das wird halt ebenso zugehen, wie dass meine Nase ebenso gross und herausgebogen, dass sie Mozartisch und nicht wie bei andern Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an, wüsste die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wohl bloss natürlich, dass die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von aussen, so von innen. Wenigstens weiss ich, dass ich mir das Eine so wenig, als das Andere gegeben habe.

Aus einem Brief an einen Kunstgenossen von Adel. Die Echtheit steht nicht ganz fest, da nur ein alter Druck bekannt. Er fällt in das Jahr 1789, da von der letzten Reise die Rede ist. In obigen Ausführungen ist die Art, wie Mozart komponierte und wie sie uns bekannt ist, vorzüglich geschildert, so dass sie inhaltlich nicht zu beanstanden sind. Auch in der Form könnten sie sehr wohl von dem Meister herrühren. Dass er in der Tat in ähnlicher Weise sich brieflich geäussert hat, wissen wir. Nach Mitteilungen seiner Witwe hat er zwei interessante Briefe über Musik an seine Schülerin Frau von Trattner geschrieben, die später Abbé Gellnek (der uns auch bei Beethoven begegnet) besessen hat. Sie sind verschollen.

ZUR CHARAKTERISTIK DER STIMMEN

von Paul Bekker-Berlin

Mit besonderer Geringschätzung spricht Ambros in seiner Musikgeschichte einmal von der Zeit, die „den Heldenmut eines Achill oder Theseus in einer Kastratenkehle austrillern liess“. Er rührt damit an einen sehr feinen und im allgemeinen wenig beachteten Punkt, dessen nähere Erforschung einen nicht uninteressanten Beitrag zur Geschichte der Oper resp. der Gesangskomposition überhaupt bildet: die Art der Rollenverteilung an die verschiedenen Stimmen.

Ohne hemmende Schranken schafft heute der Dichter. Es gab aber eine Zeit, die ihm vorschrieb: „Hier ist ein Held, ein Geck, ein Intrigant, ein Komiker usw. nebst den entsprechenden Damen. Schreibe du deine Stücke so, dass jeder von diesen eine angenehme Rolle darin hat“. Die Summe der menschlichen Torheiten und Leidenschaften schied man in einzelne Teile, genannt „Fächer“ und übergab sie verschiedenen Darstellern. Eine recht unbeholfene, kindliche Art von Charakteristik. So wie die niederen Religionen für jede göttliche Funktion eine besondere Gottheit hatten. Moderne Schauspielkunst verwirft die Fachspielerei, und kennt nur noch Schauspieler, d. h. Menschendarsteller, denen der Dichter jede beliebige — ihrer Individualität entsprechende Aufgabe stellen kann.

Dem jungen Komponisten, der im ersten Ungestüm die ganze Divina comedia in die Singstimme hineinkomponieren möchte, ziehen sich dagegen enge Grenzen. Stimmumfang heisst die erste und schmerzlichste. Die Singstimme ist anderen, subtileren Gesetzen unterworfen wie das Sprechorgan. In ihr markiert sich nicht nur der Klangunterschied beider Geschlechter, sondern männliche und weibliche Stimme teilen sich noch in mehrere, nach Tonumfang und Klangfarbe deutlich unterschiedene Stufen. Hier ist Schädigung und Hilfe zugleich. Der beschränkte Tonumfang hemmt den Gesangskomponisten, die verschiedene Klangfarbe der einzelnen Stimmen fördert den Dramatiker, dem damit ein treffliches Mittel zur Charakteristik der handelnden Personen gegeben wird. Wie er sich dieses Mittels bedient, das ist eine Untersuchung, die einen kleinen historischen Rückblick erfordert, denn es bestehen ganz bestimmte Wechselbeziehungen

zwischen der Entwicklung der Oper und der Verwendung der verschiedenen Stimmen.

Die Oper ist anfänglich nichts als ein Verlegenheitsprodukt. Im Schutze der Devise: Wiederherstellung der griechischen Tragödie gibt man mehreren Sängern Gelegenheit, ihre Kunst abwechselnd in verschiedenen, logisch verbundenen Einzel- ev. Ensemblegesängen zu zeigen. Gleichzeitig wird der Schaulust der Hörer Rechnung getragen durch Vorführung anmutiger Ballets in prächtiger Ausstattung. Die Sänger sind Kastraten, Menschen, die nur ein halbes Dasein führen, die einzig ihrem Berufe leben und ausserhalb dieses kaum als menschliche Wesen betrachtet werden können. Denn so barbarisch ist jene Zeit, dass sie zur Befriedigung ihrer überreizten Nerven nicht vor der widerlichsten Unnatur zurückscheut. Oder kann man sich etwas Abstossenderes vorstellen als einen Mann, dessen Stimme durch abscheuliche Massnahmen in Höhe der Frauenstimme klingt? Dabei wurden die vorzüglichsten dieser Leute wie Fürsten geachtet und geehrt. Die Gesangskunst feierte ihre höchsten Triumphe — bis hier war sie Alleinherrscherin. Aber sie hatte einen gefährlichen Geist heraufbeschworen, den sie nicht mehr zu bannen vermochte, und der ihr mit der Zeit gefährlich zu werden begann. Die dramatische Handlung des Singspiels — anfänglich eine angenehme Zugabe — ringt sich zu grösserer Bedeutung empor und verlangt mehr und mehr freien Weg. Was ursprünglich nur als loser Rahmen des Ganzen gedient hatte, wächst sich mit der Zeit zum grundlegenden Richtpfeiler aus. Und andererseits: der Repräsentant der reinen Gesangskunst in höchster Potenz, der Kastrat, verschwindet. Ihm folgen Sänger, die seine Errungenschaften mit den Vorzügen einer natürlichen Stimme verbinden. Ein ausserordentlicher Schritt vorwärts, denn erst mit dem Zurückgehen des Kastratentums setzt die Bewegung ein, deren Ziele wir heute vor uns sehen.

Die natürliche Frauen- und Männerstimme beherrscht von jetzt ab die Szene. Aber noch herrscht der Geschmack am Abnormen, und verzichtet man schon darauf, es durch eigenmächtige Eingriffe in die Natur gewaltsam herzustellen, so verlangt man dafür Entschädigung durch raffinierte Ausnutzung jeder stimmlichen Eigenart. Die leichte Beweglichkeit der Frauenstimme, speziell des Soprans, führt zur Aufbürdung der stimmwidrigen, instrumentalen Koloraturen. Der weichlich zarte Klang des Tenors veranlasst seine ausschliessliche Verwendung zur Darstellung larmoyanter Charaktere. Man beschränkt sich auf den Effekt seiner hohen Lage, und durch die übereinstimmende Schreibart der Komponisten bildet sich die Stimme speziell in dieser Richtung aus. So entsteht der sogenannte lyrische oder Schmachttenor (entspricht im älteren Schauspiel dem jugendlichen Liebhaber, der ebenfalls alle weinerlich-edelmütigen Heldenrollen

spielte). Der schwerfällige Bass, der weder mittels geläufiger Rouladen noch hoher Kopftöne besondere Effekte erzielen kann, muss mit seiner Tiefe herhalten. Gesetzte Charaktere oder auch finstere, dämonische Intriganten fallen ihm zu. Die Mittelstimmen: Mezzosopran, Bariton, die an sich keine aparten Klangreize bieten, werden nur ganz obenhin verwendet. Wie nach geheimer Verabredung schreiben alle Komponisten der vorweberschen Zeit auf diese Manier, so dass für den routinierten Theaterbesucher ohne Schwierigkeit die Besetzung einer Oper nach Durchlesung des Theaterzettels und des Textes feststand. Einzig Mozart liefert einige sehr bemerkenswerte Ausnahmen. Nach dem üblichen Rezept wäre entweder der Figaro als Hauptperson und glücklicher Liebhaber oder Almaviva die Tenoristenpartie. Mozart fasst den Figaro in erster Linie als Komiker auf und schreibt ihn als Basspartie. Die praktische Folge ist, dass man, dank der anerzogenen Schwerfälligkeit der Bassisten selten einen schauspielerisch guten Figaro findet. Almaviva macht als Bariton einen weit vorteilhafteren Eindruck wie als Tenor (bei Rossini). Im stürmischen Liebeswerben bei Susanne, in den Eifersuchts- und Verlegenheitsszenen der Gräfin gegenüber bleibt ihm dadurch noch im äussersten Affekt immer eine gewisse vornehme Überlegenheit gewahrt, von der im Barbier von Sevilla nichts zu spüren ist. An Tenorpartieen sind im „Figaro“ überhaupt nur zwei komische Chargen vorhanden (Basilio und Curzio). Bemerkenswerter noch ist die Besetzung des „Don Juan“. Mir ist nicht bekannt, ob Mozart durch äussere Verhältnisse veranlasst wurde, eine derartige Hauptpartie einem Bariton zu geben. Dass er es tat, ist eine glänzende Kundgebung seiner Feinfühligkeit und seines Scharfblicks für das Wesen der dramatischen Musik. Denn keine andere Stimme ist so für den musikalisch-dramatischen Ausdruck prädestiniert, wie der Bariton. Gerade das Fehlen jedes aparten Stimmreizes macht ihn um so fähiger zu objektiver Aufnahme und Wiedergabe der Intentionen des Komponisten. Seine Tonlage kommt dem natürlichen Sprechton am nächsten, sein Klang verbindet die Zartheit und leichte Beweglichkeit des Tenors mit der imponierenden Fülle und Gravität des Basses. Sein Mangel an hervorstechenden Besonderheiten fördert seitens des Sängers eine grössere Hingabe an den schauspielerischen und geistigen Gehalt seiner Partie. Man findet infolgedessen unter den Baritonisten die intelligentesten, schauspielerisch hervorragendsten Sänger. Den entgegengesetzten Ruf geniesst der Tenor, wie die bei Theaterleuten gangbare Steigerung beweist: dumm — dümmer — Tenor.

Mozarts Don Juan war ein Ausnahmefall. Im grossen ganzen wurde nach der bisherigen Schablone wacker weiterkomponiert. Rossini's Tell bildet eine rühmliche Ausnahme. Beethoven schrieb den Florestan, an dem sich bis heute lyrischer und Heldentenor abwechselnd die Zähne aus-

heissen. Wieviel Tenoristen gibt es, die nicht in der grossen Arie des zweiten Aktes versagten, im Adagio sowohl wie im Allegro! Und hauptsächlich am Komponisten liegt die Schuld, denn er mutet der denkbar einseitigsten Stimme eine Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit im Ausdruck zu, die nur in verschwindend wenig Ausnahmefällen vorhanden ist. Man denke sich diese Figur für Bariton, wieviel vortreffliche Interpreten gäbe es da! Und anders: wie ärmlich wäre ein Tenorist als Don Juan! Italien und Frankreich komponierten und komponieren noch heute so fort, und so manches schöne Werk, speziell der Modernen, hat schwer darunter zu leiden. Ich denke hierbei z. B. an Verdi's Othello. Dass Rossini für die Titelrolle einen Tenoristen verwendete, wird niemand Wunder nehmen. Dass Verdi, der hier bewusst auf neuen Pfaden wandelte, in dieser Beziehung der Tradition folgte, drückt seinem schönen Werk von vornherein den Stempel der Unvollkommenheit auf.

In Deutschland gewann indes der Bariton festen Boden. Die damalige italienische Oper verfiel und mit ihr der Stimmkultus. An ihre Stelle trat die deutsche romantische Oper. Eine düstere, durch das Eingreifen aussermenschlicher Gewalten verstärkte, wehmütig tragische Stimmung lag ihr zugrunde. Nun musste der helle Tenor dem melancholischen Bariton das Feld räumen. Nicht der glückliche Liebhaber mehr ist der Held, sondern der unglückliche, der menschliches Glück mit Hilfe spukhafter oder teuflischer Gewalten erringen und zwingen will und darüber zugrunde geht. Webers Opern, speziell Freischütz und Euryanthe, zeigen noch nicht ganz diese Physiognomie. Die bösen Mächte ringen sich nicht zu gleicher Bedeutung empor wie die guten und unterliegen auch schliesslich. Spohrs Faust, Marschners Hans Heiling und Vampyr, sowie Wagners Holländer sind die eigentlichen Typen der älteren deutschen romantischen Oper. Besonders lehrreich ist der Vergleich zwischen Spohrs und Gounod's Faust. Der Franzose macht eine Tenor-, der Deutsche eine Baritonpartie daraus. Und wieviel Tenoristen gibt es, die einen glaubhaften Faust abgehen? Kaum einen. Der deutsche Komponist hat mit seiner Besetzung das richtige getroffen. Klingt es nicht wie ein Spottlied auf den guten Geschmack, dass das deutsche Werk vom Repertoire verschwunden ist, während das französische volle Häuser macht?

Auf die drei grossen Meister Spohr, Weber, Marschner, die wir heute schmählicherweise ganz vernachlässigen, folgt eine trübe, für die Forschung wenig ergiebige Zeit. Die originellen Köpfe findet man ausschliesslich unter den Instrumentalkomponisten. Der Stillstand in der Entwicklung der Oper wird durch Flotow und Genossen und Offenbach ausgefüllt.

Inzwischen reifen die Wagnerschen Werke heran, in denen sich sämtliche Phasen der bisherigen Entwicklung, eigenartig umgestaltet, nach-

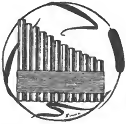
weisen lassen. Der Rienzl entspricbt der ältesten Manier, nur für Tenor und Bass zn schreiben. Sogar die Damenhesetzung einer männlichen Hauptrolle bleiht uns nicht erspart. In den folgenden Werken — mit Ausnahme des Holländers — steht der Tenor im Vordergrunde (Tannhäuser, Lohengrin, Tristan). Aher es ist nicht mehr der süssliche Schmachtliebhaber von ehemals, sondern ein sieghafter, jugendfrischer Mann, dessen hervorstechendster Zug das Heldenhafte ist. Dicht, fast gleichhedeutend, danehen steht der Bariton als edler, resp. intriganter Nebenhuhler oder Freund (Wolfram, Telramund, Kurwenal). Der Bass tritt zurück, er muss sich mit den ührig hleibenden Väter- und älteren Heldenpartieen begnügen (Landgraf, König Heinrich, Marke). An die ältere romantische Oper knüpft die dritte Stufe an, der dazu gehörige — verfrübt entstandene — Holländer steht sogar völlig unter ihrem Einfluss. Der Baritonist hehauptet das Feld, der schopenhauerscbe Lebensverneiner, der nach heissem Kampf freiwillig Verzichtende. Aber keine aussermenschlichen Gewalten, wie früher, hezwingen ihn. Als parodistische Reminiszenz an die bösen und guten Geister der alten Schnle erscheint der zauherhafte Spuk der Johannisnacht, den das Nachtwächterhorn auseinanderhläst. Sachs und Wotan tragen ihre Dämonen im eigenen Innern und schaffen sich selbst ihr Verhängnis nnd ihre Befreiung. Zu einem gewissen Ahschluss gehracht erscheint die hisherige Entwicklung im Parsifal. Der Titelpartie (Tenor) entsprechen zwei Baritonrollen (Amfortas und Klingsor), sowie zwei Bässe (Gurnemanz und Titurel). Die verschiedenen Stimmlagen charakterisieren gleichzeitig die Altersstufen der einzelnen Personen.

Die nachwagnerische Oper zeigt ehensowenig eigene Physiognomie hinsicbtlich des hier besprochenen Gegenstandes wie in jeder anderen Beziehung. Viele frucht- und ruhmlose Experimente und wenig bemerkenswertes. Richard Strauss schreiht die männliche Hauptrolle seines zweiten Bühnenwerkes, „Feuersnot", für Bariton und heschäftigt den Tenor nur ganz nebenbei. Don Quixote wird einem Bariton, Sancho Pansa einem Tenoristen zuteil — ältere Zeiten hätten es vielleicbt umgekehrt gemacht. Im grossen ganzen kann man wohl die dominierende Stellung des Baritons, der ausdrucksreichsten, klangedelsten und charakteristischsten Männerstimme, anerkennen. Wenn der Tenor z. T. doch noch höher bewertet wird, so dankt er es teils der Tradition, teils seiner Seltenheit, die ihn — in praktischer Bedeutung — zur kostharsten Stimme macbt.

Bei nur zwei an Klangcharakter verschiedenen Frauenstimmen ist ein derart wecbselreiches Bild in der Art ibrer Verwendung von vornherein ausgeschlossen. Der dem Tonumfang nach zwischen Sopran und Alt stehende Mezzosopran ist nur als Zwischenstufe zu hetrachten und durchaus nicht von der selhständigen Bedentung des Baritons. Auch der Alt

kann nicht als dem Bass entsprechend angesehen werden, z. T. wegen seiner Seltenheit, z. T. auch seines aparten und eigentlich unweiblichen Klangcharakters wegen, der ihn nur unter gewissen Voraussetzungen zur Verwendung geeignet erscheinen lässt. Die dunkle Klangfarbe des Alts hatte zur Folge, dass man ihm gelegentlich jüngere Männerrollen übertrug. Z. B. Glucks Orpheus (in dem überhaupt keine Männerstimme verwendet wird), Bellini's Romeo, Rossini's Arsaces (Semiramis) usw., nicht zu vergessen den Adriano aus Rienzi. Man schrieb auch schliesslich Sopran für männliche Rollen, z. B. die Pagen in Auber's und Verdi's Maskenball, in Hugenotten, Benjamin in Méhul's Joseph, Cherubin in Mozarts Figaro und den Hirten im Tannhäuser. Die Operette machte sich diese Gepflogenheit selbstverständlich zunutze und erweiterte sie noch durch Besetzung von Hauptrollen auf diese verkehrte Weise (Seekadett, Boccaccio u. a.). Für die weiblichen Partieen der Oper blieb indessen der Sopran dominierend, der fast alle Eigenschaften der drei Männerstimmen in sich vereinigt. Mozarts Figaro ist ein klassisches Beispiel, wie sich diese eine Stimme den verschiedensten Charakteren anpasst. Die etwas schwermütig schwärmerische Gräfin, die komische alte Jungfer Marzelline, die schelmische Susanne, der verliebte Cherubin und sein Bärbchen — alle singen Sopran, für jeden eignet er sich gleich vorzüglich und für fast alle Charaktere wird er bis heute verwandt.

Es wäre übertrieben, der hier skizzierten Entwicklung allzuviel Bedeutung beizumessen. Sie ist eine Begleiterscheinung — nicht unwesentlich, doch untergeordneter Natur. Immerhin ist sie vorhanden und trägt dazu bei, den organischen Werdegang der Oper bis auf die kleinsten Teile klarzulegen. Ebenso wie die Instrumentation bietet ihre nähere Betrachtung nicht nur historisches Interesse, sondern gibt auch Gelegenheit zu manch feinem Blick in die Seele des schaffenden Künstlers.






FRIEDRICH WIECK
* 18. AUGUST 1785

IV. 21

BEETHOVENS WIDMUNGEN

von Dr. Carl Leeder-Wien

Fortsetzung[1])

Wo immer der Name Beethovens und die Bewunderung seiner Werke fortlebt, sollte auch die Erinnerung an jene drei Männer lebendig bleiben, die durch Gewährung einer Leibrente Beethovens Existenz zu sichern trachteten, ihn dadurch der Kaiserstadt erhielten und auf sein ferneres Leben einen entscheidenden Einfluss übten. Nicht ein Sonderinteresse, nur edler Eifer für Beethoven und seine Kunst leitete sie hierbei, und wenn auch in der Folge Ereignisse, die nicht vorhergesehen werden konnten, ihr Geschenk schmälerten, so kann dies ihrem Verdienst keinen Abbruch tun.

Es war im Herbst 1808, als Beethoven den Antrag erhielt, als Kapellmeister an den Hof Jérôme Bonaparte's nach Kassel zu gehen. Ein lebenslänglicher Gehalt von jährlich 600 Dukaten und ein Reisegeld von 150 Dukaten wurde ihm verheissen, wofür er nur die Verbindlichkeit haben sollte, bisweilen vor dem König zu spielen und dessen Kammerkonzerte zu leiten. Der Antrag war für Beethoven verlockend, da er, noch immer ohne feste Anstellung, lediglich auf die pekuniäre Unterstützung, die er (vermutlich) noch von Lichnowsky und Fries bezog, und auf den Ertrag seiner Kompositionen und Konzerte angewiesen war.

Da traten nun drei Männer: Erzherzog Rudolf, Franz Josef Fürst Lobkowitz und Ferdinand Fürst Kinsky zusammen, um Beethoven bleibend für Wien zu gewinnen. Nach mehreren Verhandlungen, bei denen insbesondere Beethovens Freund Ignaz Baron Gleichenstein für des Künstlers Interessen wirkte, verpflichteten sich die Genannten, an Beethoven eine Leibrente, und zwar der Erzherzog 1500 fl., Fürst Lobkowitz 700 fl., Fürst Kinsky 1800 fl., in Summa 4000 fl., so lange zu zahlen, bis der Meister eine Anstellung mit gleichem Gehalt erreicht haben würde. Wenn eine solche ausbliebe, oder der Künstler verhindert würde, allein seiner Kunst zu leben, so sollte die Rente lebenslänglich sein. Beethoven übernahm dagegen nur die Ver-

[1]) Vgl. „Die Musik" Jahrg. III, Heft 12, 13, 19, 23.

bindlichkeit, in Wien zu bleiben oder seinen Aufenthalt in einer andern, in den österreichischen Staaten liegenden Stadt zu nehmen und sich nur zeitweilig ins Ausland zu begeben. Lobkowitz war damals 35, der Erzherzog 27, Kinsky 21 Jahre alt, alle drei also jünger als Beethoven.

Dieser war hocherfreut über den Vertrag; als aber in der Folge die Finanzpatente und andere Verhältnisse, auf die wir noch kommen werden, den Ertrag der Leibrente reduzierten, erklärte er den Vertrag für die Quelle seines Unglücks.

Dass die drei Mäcene der Meinung waren, für Beethovens Bestes zu wirken, ist nicht zu bezweifeln, und dass diese Meinung richtig war, muss auch noch heute, wo wir die ganze Folgezeit überblicken, von jedem Unbefangenen zugegeben werden.

Einem ruhig überlegenden Beurteiler musste die Anstellung Beethovens am Hofe in Kassel von vornherein, trotz des Glanzes, mit dem sich der kaiserliche Bruder dort umgab, bedenklich erscheinen. Welche Figur sollte der sittenstrenge Beethoven, der es mit seiner Kunst so ernst nahm, an dem frivolen Hofe des Königs „Morgen wieder lustik" spielen? Offenbar sollte er nur als Paradestück dienen. Einen fruchtbaren Boden für seine Kompositionen, für seine Konzerte konnte weder der vergnügungssüchtige Hof, noch überhaupt das kleine Kassel bieten. Wie anders war es in Wien, wo ein zahlreicher, für die Kunst Beethovens begeisterter und reicher Adel lebte, wo Beethoven seit Jahren bekannt und gefeiert war, wo auch das Publikum mehr und mehr an seinen Werken regen Anteil nahm.

Und hätten jene Männer den Schleier der Zukunft lüften können, ihre Ansicht hätten sie nicht zu ändern vermocht.

Wahr ist es: die Finanzpatente in Österreich übten auch auf Beethovens Leibrente ihre unheilvolle Macht; aber durch den Edelmut der drei Geber blieb doch auch nachher für Beethoven eine Rente von 1600 fl. Conv. Münze, die freilich nach dem Tode des Fürsten Lobkowitz sich noch um dessen Beitrag — 280 fl. Conv. Münze — verringerte.

Wahr ist's ferner, dass Beethoven durch die Kosten der Prozesse mit seiner Schwägerin, durch die Auslagen, die ihm sein Neffe verursachte, durch den Einfluss, den die so häufigen Aufregungen und Kränkungen in seiner Familie auf seine Schaffensfreudigkeit übten, zuletzt in eine traurige finanzielle Lage geriet. Aber wäre sie in Kassel nicht noch viel trauriger gewesen? Die Familienereignisse hätten ihn dort ebenso wie in Wien getroffen, aber die glänzende Zeit des Wiener Kongresses, die für ihn an Ehren und an pekuniärem Gewinn so reich war, wäre ohne Vorteil für ihn vorübergegangen. Beethoven hätte sich in Kassel die 7000 Gulden in Bankaktien, die er bei seinem Ableben hinterliess, nicht ersparen können, denn die Herrlichkeit in Kassel hatte mit Napoleons Sturz ein Ende, und

der alte Kurfürst hätte, als er zurückkehrte, den Vertrag mit Beethoven gewiss nicht erneuert. Als Orchesterleiter war Beethoven nie hedeutend gewesen; dieses Amt erfordert eine fortwährende Ühung und eine Ruhe, die ihm nicht gegeben war. Zudem war sein Gehörleiden schon so vorgeschritten, dass er selbst in Wien, wo alte hewährte Freunde ihm dabei behülflich sein konnten, das Dirigieren zuletzt aufgehen musste. Als Virtuos hätte Beethoven in dem kleinen Kassel auch nicht besonderes Glück gehabt; denn seinem Wirken als solcher hätte seine Tauhheit dort, wie in Wien und überall, ein Ende gemacht. Der Komponist aber hätte in Kassel ebenfalls weniger Aufträge hekommen als in Wien, wo der Erzherzog — wenn schon andere Bestellungen ausblieben — immer noch da war, um Beethovens Werke anzunehmen und reichlich zu honorieren.

Um nur eins noch zu erwähnen: in Kassel, wo ein Spohr 35 Jahre lang lebte und wirkte, war bis 1866 kein öffentliches Streichquartett, da der Kurfürst die Veranstaltung eines solchen nicht duldete. Beethoven hätte also für diese Gattung keine Anregung gefunden, und die auf die Rasumowskyschen folgenden so höchst eigentümlichen und grossartigen Quartette wären wahrscheinlich nicht komponiert worden.

Es erübrigt noch, einiges üher jeden der drei Mäcene zu sagen.

Erzherzog Rudolf, gehoren in Florenz 1788, der jüngste der vielen Söhne Kaiser Leopolds II., war 1790 mit seinem Vater nach Wien gekommen. Zum geistlichen Stande hestimmt, erhielt er gleich seinen Brüdern eine sehr sorgfältige Erziehung, zeigte aber schon von Kindheit an eine ausserordentliche Neigung und Begabung für Musik.

Hatte doch seit Jahrhunderten die Musik im Kaiserhause eifrige Pflege gefunden. Schon Kaiser Ferdinand III. hielt eine kostspielige Kapelle. Wenn er hei seinen Besuchen in Prag dem Gottesdienst heiwohnte, sang er ein altes höhmisches Kirchenlied, an dem die Andacht des Volkes besonders hing, mit lauter Stimme mit. — Kaiser Leopold I. spielte mehrere Instrumente, besonders Klavier, prüfte selbst die Kandidaten, die in seine Kapelle aufgenommen werden sollten, und war auch ein tüchtiger Tonsetzer. In der Burgkapelle wird noch zeitweilig ein Graduale seiner Komposition aufgeführt, und der Verfasser erinnert sich, vor Jahren auch ein von Leopold komponiertes Streichquintett gespielt zu haben. Wenn der Kaiser einer Oper heiwohnte, las er in der Loge die Partitur nach, ohne ein Auge auf die Bühne zu werfen, während die Kaiserin mit einer Handarheit beschäftigt neben ihm sass. Als es zum Sterben kam, liess er noch die Kapelle — wohl im Vorzimmer — Musik machen und entschlief während des Spielens. — Kaiser Karl VI. komponierte ebenfalls; seine Messen wurden in der Burgkapelle noch lang nach seinem Tode aufgeführt. Als er einst eine Oper seines Kapellmeisters, des berühmten Fux, selhst dirigierte, rief

dieser hegeistert: „O, es ist schodd, dass Ew. Majestät ka Kapellmeister geworden sind!" Der Kaiser erwiederte: „Hot nix zu sogen, hoh's holt so hesser."[1]) — Kaiser Josef II. batte eine schöne Basstimme, die trefflich ausgebildet war, spielte Klavier und Violoncell und war ein tüchtiger Partiturleser. Eines Tages sang der Kaiser eine komische Arie, mit der der Kasperl des Marinellischen Theaters viel Beifall gefunden hatte, in derselben Weise nach und fragte den Leiter seiner Kammermusik, Krelbich, wie er seine Sache gemacht habe. „O, o," erwiderte dieser, „Ew. Majestät sind der leibhafte Kasperl."

In der Kaiserin Maria Theresia (gestorben 1807) und im Erzherzog Rudolf manifestierte sich noch einmal — vielleicht zum letztenmal — jene entschiedene musikalische Begabung und Bildung, wie sie im Kaiserhause traditionell war, in dem die eigene Ausübung der Tonkunst einen integrierenden Bestandteil der Tagesordnung bildete. Schon als Knabe machte der Erzherzog unter der Leitung des Hofkompositeurs A. Tayber solche Fortschritte im Klavierspiel, dass er sich mit grossem Beifall in den Privatzirkeln der fürstlichen Häuser in Wien hören lassen konnte. Als er selbständiger wurde, wählte er sich — noch vor 1806 — Beethoven zu seinem Lehrer im Klavierspiel und in der Komposition und bildete sich zu einem Virtuosen im besten Sinne des Wortes. Mit einem einfachen Wesen, wie es auch seinen Brüdern Karl und Johann eigen war, verband er eine herzgewinnende Freundlichkeit; gern besuchte er in Gesellschaft seines Lehrers Beethoven die musikalischen Zirkel der fürstlichen und gräflichen Häuser der Residenz, in denen damals gute Musik gepflegt wurde, und erfreute die Gesellschaft stundenlang mit seinem meisterhaften Spiel. Dass die Anerkennung nicht dem Prinzen, sondern dem Musiker galt, beweisen die Werke, die Beethoven ihm widmete und der Umstand, dass der Meister oft seine Sonaten durch den Erzherzog in Gesellschaften vortragen liess.

Für Beethoven batte der Erzherzog eine sich stets gleich bleibende, wahrhaft freundschaftliche Neigung, die ihren schönsten Ausdruck in dem bereits zitierten Vertrag vom 1. März 1809 fand, durch den Beethoven die jährliche Rente — von seiten des Erzherzogs mit 1500 fl. — zugesichert wurde. Als das Finanzpatent vom 20. Februar 1811 erschien, hätte die Rente nach der Skala behandelt werden sollen; der Erzherzog ordnete jedoch sogleich an, es sollte die Rente in ihrem vollen Nennbetrag in Einlösungsscheinen gezahlt werden. Er legte sich auch eine Sammlung aller Kompositionen Beethovens in schönen Abschriften an, die er bei seinem Ableben — er starb, erst 43 Jahre alt, in der Nacht vom 23. zum 24. Juli 1831 am Schlagfluss in Baden bei Wien — der Gesellschaft der

[1]) Schilling: Konv.-Lex. der Tonkunst.

Musikfreunde, deren Protektor er nach ihrer Stiftung im Jahre 1814 war, zugleich mit seiner Bibliothek und seinen übrigen reichen musikalischen Sammlungen hinterliess.

Beethoven seinerseits war dem Erzherzog dankbar ergeben. In einem Brief vom Jahre 1818 an Ries sagt er zwar: „Durch meine unglückliche Verbindung mit diesem Erzherzog bin ich beinahe an den Betteistab gebracht.“ Man darf es aber damit, wie mit so vielen anderen Äusserungen in Briefen und Billetten Beethovens, nicht so genau nehmen; es waren momentane Stimmungen, die sie diktierten, die oft im nächsten Augenblick ganz umschlugen. Dass der Erzherzog an Beethovens pekuniären Verlegenheiten unschuldig war, bedarf keines weiteren Beweises. Es fehlt aber auch nicht an zahlreichen direkten Beweisen, dass Beethoven den Erzherzog aufrichtig verehrte. Wenn ihn auch — wie natürlich — das Unterrichtgeben beim Erzherzog oft genierte, und er deshalb sehr häufig sein Ausbleiben — zumeist mit Berufung auf seine schwankende Gesundheit — schriftlich entschuldigte, so geschah das immer in den ehrerbietigsten Ausdrücken. Ihm widmete er auch neun seiner schönsten Werke, mehr als irgend jemandem, darunter die grosse Messe in D-dur ohne alle vorhergegangene Aufforderung. Die Sonate in Es op. 81: „Les adieux, l'absence et le retour“ begleitete er auf dem Original-Manuskript mit folgenden Worten: den 1. Satz: „Das Lebewohl. Wien am 4. Mai 1809 bei der Abreise S. kais. Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolf“; den 2. und 3. Satz: „Die Ankunft des verehrten Erzherzogs Rudolf den 30. Januar 1810.“

Man würde Beethoven schweres Unrecht tun, wollte man diese Äusserungen der Verehrung als nicht aufrichtig gemeint annehmen. Die Widmungen zeigen zugleich, welche hohe Meinung Beethoven von dem musikalischen Verständnis und der Ausbildung des Erzherzogs hatte. Es sind ausser der genannten Sonate op. 81: die grossen Klavier-Konzerte in G op. 58 und in Es op. 73, ersteres 1805 geschrieben und im August 1808 erschienen, letzteres 1809 komponiert und im Mai 1811 erschienen; die Oper „Fidelio“ nach ihrer Umarbeitung im Jahre 1814; die Violinsonate in G-dur, op. 96, komponiert 1812, erschienen 1816, aber schon ums Neujahr 1813 vom Erzherzog und dem berühmten Virtuosen Rode, der eben aus Russland gekommen war, bei Lobkowitz gespielt (übrigens entsprach Rode damals weder Beethoven noch dem Publikum); ferner das wunderbare Klaviertrio in B op. 97, das Beethoven 1811 komponiert hatte (es erschien erst 1816), am 11. April 1814 in einem Konzert Schuppanzighs spielte und mit dieser Aufführung als Klavierspieler vom Publikum Abschied nahm; sodann die Riesen-Sonate in B-dur op. 106 (komponiert 1818, erschienen 1819); die grosse Messe in D-dur op. 123, die Beethoven zur Installation des Erzherzogs als Erz-

bischof von Olmütz (9. März 1820) bestimmte, aber, da ihm das Werk unter den Händen riesig wuchs, erst am 19. März 1823 dem Erzherzog überreichen konnte. Beethoven war während der Komposition, namentlich des Credo, an dem er im Sommer 1819 arbeitete, oft wie ganz der Erde entrückt. Universitätspedell Schönauer, der einige Zeit mit ihm in demselben Haus auf dem Lande wohnte, erzählte dem Verfasser, Beethoven sei oft tagelang nicht nach Hause gekommen, und wenn er dann mit Koth bis oben bespritzt ankam, und die Leute ihn mit Schrecken fragten, wo er gewesen, sei er vorübergestürmt in sein Zimmer und habe gerufen: „Lasst mich, wenn ich nur keinen Menschen mehr sähe!"

Nebenbei sei bemerkt, dass die erste vollständige Aufführnng der Messe zu Warnsdorf in Böhmen während des Gottesdienstes in der dortigen Kirche unter der Leitung des Warnsdorfer Schullehrers und Regenschori Richter stattfand.[1])

Das letzte Werk, das Beethoven dem Kardinal Erzherzog Rudolf widmete, war die grosse Fuge in B-dur op. 133, die ursprünglich das Finale des Riesenquartetts in B op. 130 bildete, bei der Aufführung am 21. März 1826 aber allen „chinesisch" erschien und daher durch ein anderes Finale ersetzt wurde. Schliesslich sei noch bemerkt, dass der Erzherzog auch ein tüchtiger Partiturleser und ein vorzüglicher Kenner alter Musik war und sich auch mit Gescbick als Komponist bewährte. —

Der zweite jener drei Männer, die Beethoven den Jahresgehalt aussetzten, war Fürst Franz Josef Max Lobkowitz, geboren 1772, der denkbar leidenschaftlichste Musikliebhaber. Schon unter seinem Vater, dem Fürsten Ferdinand Filipp Josef (geb. 1724, gestorben 1784) war im fürstlichen Hause eine eigene vorzügliche Musikkapelle gehalten worden, für die Fürst Franz Josef 1794 den Violinisten Anton Wranitzky — den Lehrer Schuppanzighs — als Kapellmeister und 1796 die beiden Violoncellisten Anton Kraft und dessen Sohn Nikolaus gewann. Den letzten schickte er zu seiner weiteren Ausbildung nach Berlin zu dem berühmten Duport und gab ihm später, als er erster Cellist im Hofoperntheater wurde, eine lebenslängliche Pension unter der einen Bedingung, dass er ohne seine Bewilligung sich nirgends als in seinem Palais produziere.

Da der Fürst selbst ein fertiger Violinspieler und guter Sänger war, beschränkte er sein Interesse nicht nur auf ein Gebiet der Musik. Auch für Gesang- und Instrumentalmusik war er ein gleich unersättlicher Enthusiast. In seinem Palais wurden unzählige Quartette, grosse Akademieen und Konzerte mit Orchester gegeben, die oft über vier Stunden dauerten, und an die sich erst nach Mitternacht noch glänzende Soupers anschlossen.

[1]) Mitteilung seines Sohnes, des k. k. Vizehofkapellmeisters Pius Richter.

Neben dem Orchester hielt er auch immer tüchtige Sänger und Sängerinnen. Von ausgezeichneten Dilettanten wurden einzelne Stücke aus Opern, ja auch von dem eigenen Personal mit Unterstützung von Dilettanten und Künstlern sowohl auf dem Haustheater in Wien als auf den Schlössern in Böhmen grosse italienische Opern aufgeführt, deren Einstudierung er selbst überwachte. Als Reichardt z. B. in Wien seine Oper „Bradamante" komponierte, zu der ihm Collin das Textbuch geliefert hatte, pflegte der Fürst die einzelnen Teile der Oper, sowie sie vollendet waren, mit dem Komponisten am Klavier durchzugehen, und zuletzt brachte er sie in Gegenwart der Erzherzoge, des Adels und der feinsten Kenner Wiens aus allen Ständen und im Beisein von Salleri, Beethoven, Weigl, Clementi, Kozeluch, Gyrowetz, Umlauf, Ries und andern Komponisten zur Aufführung, bei der die berühmte Milder und die Sängerinnen Laucher und Marconi die Hauptrollen sangen. Bei Duetten, Gesangsquartetten und Chören sang der Fürst oft selbst mit.

Wie Reichardt erzählt, hatte bei dem Fürsten fast jede Stunde des Tages ihre musikalische Bestimmung; sein Haus war eine wahre Residenz und Akademie der Musik. Man konnte da zu jeder Stunde Proben nach Gefallen veranstalten und oft wurden mehrere in verschiedenen Sälen zu gleicher Zeit abgehalten.

In den Soireen bei Lobkowitz traf Reichardt wiederholt kais. Erzherzoge, namentlich Rudolf und Ferdinand, daneben Komponisten, Gelehrte, Virtuosen, die alle ohne beengende Etikette miteinander verkehrten. Bei solchen Abenden erfreute oft Erzherzog Rudolf die Gesellschaft stundenlang mit seinem vortrefflichen Klavierspiel. Natürlich war der Fürst auch sonst überall dabei, wo musikalische Interessen im Spiel waren. Er befand sich unter den sechs Kavalieren, die die Kosten der Akademieen und Konzerte trugen, die van Swieten allsonntäglich in einem Saale der Hofbibliothek, zuweilen auch im Schwarzenbergschen Palais am Mehlmarkt, veranstaltete. Er war auch Mitglied jener adligen Gesellschaft, die in dem eben genannten Palais die erste Aufführung der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" brachte und Vater Haydn dabei so glänzend ehrte. Als gegen Ende 1806 die Direktion der zwei Hoftheater und des Theaters an der Wien an das Konsortium einiger Kavaliere überging, war Fürst Lobkowitz dessen Mitglied und versuchte damals — wiewohl vergebens — Beethoven ein Engagement bei der kais. Oper zu verschaffen. 1808 übernahm er bei der neuen Einrichtung der Generaldirektion der Theater die Oberleitung und bemühte sich eifrig, das unter der Leitung des Baron Braun gesunkene Theaterwesen wieder emporzuheben.

Die 1807 entstandene Gesellschaft der Liebhaberkonzerte, deren Aufführungen im Universitätssaale stattfanden, und die ihre Tätigkeit aufs

rühmlichste mit der Aufführung der „Schöpfung" am 27. Mai 1808 und der dabei dem greisen Haydn bereiteten glänzenden Verherrlichung abschloss, stand unter dem Protektorat der Fürsten Lobkowitz und Trauttmansdorf. Kurz: Fürst Lobkowitz war eines der bedeutendsten Mitglieder der durch Rang und Reichtum ausgezeichneten österreichischen Aristokratie, von der Max v. Weber sagt: sie stehe einzig da in ihren Beziehungen zur Kunst und ganz besonders zur Musik, und der Hanslick in seiner Geschichte des Konzertwesens in Wien nachrühmt, dass „in den höchsten Kreisen auch die grösste Musikliebe herrschte und dass die Wiener Aristokratie überall an der Spitze stand, wo erhebliches für die Tonkunst geschah".

Bei der grossen Liberalität des Fürsten war es natürlich, dass ihm Künstler gern ihre Werke zueigneten: Haydn widmete ihm zwei seiner schönsten Streichquartette, die im Jahre 1799 herausgegebenen; Weigl komponierte für ihn die Kantate „Venere e Marte"; Beethoven widmete ihm seine ersten sechs Streichquartette, die er 1800 komponiert und im folgenden Jahre veröffentlicht hat. Unter diesen ist auch das F-dur Quartett mit dem berühmten Adagio, bei dessen Komposition Beethoven an die Szene im Grabgewölbe in Shakespeare's „Romeo und Julia" gedacht haben soll.

Das Verhältnis zwischen dem Fürsten und Beethoven war ganz eigentümlich. Denn obgleich jener durch Stand und Reichtum, später auch als Ritter des goldenen Vliesses, geheimer Rat und General zu den Ersten der Monarchie gehörte, „stritten sie gelegentlich miteinander und hatten Differenzen, als wenn sie durch Geburt einander ganz gleich ständen". (Thayer.) So fehlte bei einer der Generalproben des „Fidelio" im November 1805 der dritte Fagottist, worüber Beethoven in grossen Zorn geriet. In der Absicht, ihn zu begütigen, meinte Lobkowitz, es habe ja nicht so viel auf sich, da zwei schon anwesend seien. Durch diese kleine Bemerkung hatte er aber Öl ins Feuer gegossen. Noch beim Nachhausegehen über den Lobkowitzplatz machte Beethoven seinem Grimm Luft, indem er gegen das Tor des Palais gewendet rief: „Lobkowitzischer Esel!" Die Aufregung ging aber bald vorüber, so dass er dem Fürsten 1806 die „Eroica" widmete, die er ihm schon 1804 verkauft und in dessen Palais einigemal aufgeführt hatte, ebenso das äusserst schwere concertante Konzert in C-dur op. 56, an dem er schon 1804 gearbeitet hatte, das aber erst 1807 erschien. Beethoven hatte es für den Erzherzog Rudolf, den Violinspieler Seidler und den Cellisten Kraft geschrieben, die es auch zuerst spielten.

Der Fürst führte in seinem Palais auch mit Vorliebe Beethovensche Werke auf und fehlte natürlich in keinem Konzert, das der Meister gab. So hielt er denn auch an der Seite Reichardts wacker in dem vierstündigen

Konzert aus, das Beethoven am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien veranstaltete. Alles fror; die Sängerin, die junge schöne Kilitzky, die eine lange italienische Szene zu singen hatte, zitterte vor Kälte noch mehr als vor Angst. Beethoven spielte ein Konzert und führte seine fünfte und sechste Symphonie, zwei Stücke seiner C-dur Messe und die Phantasie in c-moll op. 80 auf. Da diese nur flüchtig einmal probiert worden war, geschah es, dass das Orchester herauskam, und Beethoven das Stück nochmals anfangen lassen musste.

In dem Vertrag vom 1. März 1809 verpflichtete sich Fürst Lohkowitz zu einer Jahresrente von 700 fl. für Beethoven. Den ersten Dank dafür sprach der Meister in demselben Jahre dem Fürsten aus, indem er ihm und dem Grafen Rasumowsky gemeinschaftlich die 1807 vollendete c-moll Symphonie op. 67 widmete. 1810 dedizierte er ihm das (1809 komponierte) Streichquartett in Es op. 74 (das sogenannte „Harfenquartett").

Die patriotische Erhebung in Österreich im Frühling 1809 fand an dem Fürsten einen begeisterten Teilnehmer. Nicht zufrieden damit, seiner militärischen Pflicht persönlich nachzukommen, rüstete er ein Bataillon Jäger mit dem grössten Eifer und mit einem Aufwand aus, der selbst seine grossen Einkünfte weit überstieg. Bevor er sich aber zu diesem Zweck nach Böhmen verfügte, drängte er in eine Woche noch alles zusammen, was ihm an musikalischen Genüssen besonders lieb und teuer war, ja er verschob die Abreise noch um einen Tag, um der ersten Aufführung von Weigls „Schweizerfamilie" (15. März) beiwohnen zu können. Sobald er aber abgereist war, trat der Musiker in ihm gänzlich hinter dem Soldaten zurück. Jetzt widmete er seine ganze Kraft der Ausbildung seines Bataillons und er, der sonst Tag und Nacht in Musik lebte, vermisste jetzt kaum Musiker, Instrumente, Noten. Doch nach Beendigung des Feldzugs kehrte er freudig wieder zu seinen musikalischen Laren zurück.

Aber nun kam eine böse Zeit. Die Verschwendung des Fürsten, hauptsächlich durch seine Musikleidenschaft verursacht, führte endlich eine zeitweilige Beschlagnahmung seiner Güter herbei, so dass vom 1. September 1811 an auch die Zahlung der Leibrente Beethovens eingestellt wurde. Darüber war dieser natürlich sehr ergrimmt, nannte den Fürsten immer „den Fürsten Fitzliputzli" und behandelte ihn in seinen Briefen schlecht, trat auch klagbar gegen den Verwalter der mit Beschlag belegten Güter auf. Gleichwohl hatte Beethoven es wahrscheinlich nur dem Einfluss des Fürsten auf seine Gläubiger und die übrigen Parteien zu danken, dass im April 1815 Beethovens Forderung anerkannt und vom Einstellungstage gerechnet im vollen Betrag ausgezahlt wurde. Nun war auch Beethoven wieder versöhnt. Er widmete dem Fürsten 1816 den herrlichen Liederkreis op. 98, wollte ihn auch, als er anfangs Dezember 1816 ver-

nahm, der Fürst feiere in einigen Tagen seinen Geburtstag (7. Dez.), mit einer kleinen Kantate überraschen. Die Aufmerksamkeit hätte den Fürsten sicher gefreut, aber Beethoven versäumte den Tag, und der Fürst starb schon am 16. Dez. d. J. Über seinen Nachlass brach der Konkurs aus. Beethoven klagte wieder, wurde aber diesmal sachfällig und verlor damit die Lobkowitzsche Rente gänzlich. —

Der jüngste der drei verbündeten Mäcene Beethovens und zugleich der, der am frühesten aus dem Leben schied, war Ferdinand Fürst Kinsky, geboren am 4. Dezember 1781.

Durch den Tod seines Vaters, des Fürsten Josef (gest. 1798), frühzeitig in den Besitz eines grossen Vermögens gelangt, seit 1801 vermählt mit der schönen Marie Karolina geborene Freiin von Kerpen, die ihm mehrere Kinder gebar, schien er sich der vollen Gunst des Glücks erfreuen zu dürfen.

Der liebenswürdige Fürst und seine Gemahlin hatten ein lebhaftes Interesse für Musik, veranstalteten oft Musikabende und nahmen an solchen in befreundeten Kreisen gern teil. Die Fürstin sang sehr schön und hatte eine besonders in der Tiefe weiche, volle Stimme von echt italienischem Klang. Als Reichardt sie mit Fräulein von Goubeau in einem grossen Konzert bei Lobkowitz den dritten Akt von Zingarelli's Oper „Romeo und Julia" singen hörte, sagte er, er habe fast nie zwei schönere Stimmen zusammen gehört. Auch spielte sie die Guitarre. Der Fürst wollte 1809 für sein Haus ein auserlesenes Quartett zusammenstellen, hatte bereits den berühmten Violoncellisten Bernhard Romberg engagiert und zugleich beauftragt, zwei gute Violinspieler und einen passenden Bratschisten anzuwerben; aber Romberg ging nach Petersburg, und somit zerfiel das Projekt.

Obgleich er von Beethovens Musik begeistert war, trat er doch in des Künstlers Leben erst durch seine Teilnahme an der Bestimmung der Leibrente (1809) ein und zwar, indem er ihren grössten Teil — 1800 fl. — auf sich nahm. Zur selben Zeit bewies er aber auch, dass ihn neben dem Interesse für Musik warme Vaterlandsliebe und ein tapferer Geist beseelte; denn in jener Epoche patriotischer Begeisterung rüstete auch er auf seine Kosten ein Bataillon freiwilliger Jäger aus[1]) und kämpfte mit diesen heldenmütig in den Schlachten bei Aspern und Wagram.

Beethoven widmete der Fürstin 1810 die sechs Gesänge nach Goethe op. 75; dann 1811 sein op. 83: drei Gesänge nach Goethe; dem Fürsten aber 1812 seine C-Messe op. 86.

Die C-Messe war vom Fürsten Nikolaus Esterhazy bei Beethoven 1807 bestellt worden nnd sollte am Namenstage der Fürstin Marie (8. Sept.) in

[1]) Nach anderer Quelle (mündliche Mitteilung von Pius Richter) ein ganzes Regiment, dessen Oberster er war.

Eisenstadt aufgeführt werden. Die Aufführung fand — aber erst am 13. Sept. — unter Beethovens Leitung dort statt. Als aber Beethoven nach der Messe sich dem Fürsten in der Sakristei vorstellte, sagte ihm dieser in missbilligendem Ton: „Aber Beethoven, was haben Sie denn da gemacht!" Neben dem Fürsten stand sein Kapellmeister Hummel, Beethovens Freund, und lachte.[1]) Beethoven war über des Fürsten Worte und Hummels Lachen höchst erzürnt, eilte sogleicb fort und widmete die Messe später dem Fürsten Kinsky, der sie gewiss besser würdigte.

Die Tage des guten Fürsten Kinsky waren leider schon gezählt. Auf einem Ritt bei Weltrus unweit Prag im November 1812 riss der Sattelgurt seines Pferdes, und Kinsky wurde so unglücklich weggeschleudert, dass er schon nach zehn Stunden verschied.

Für Beethoven hatte dieser Todesfall, abgesehen davon, dass er ihn eines edlen Freundes beraubte, noch eine unangenehme Folge. Durch das Finanzpatent war die Leibrente Beethovens bedeutend reduziert worden. Der Fürst hatte sich zwar auf Beethovens Ersuchen bereit erklärt, seinen Anteil, nach dem Beispiele des Erzherzogs Rudolf, voll in Einlösungsscheinen auszahlen zu lassen. Der Auftrag war aber beim Tode des Fürsten noch nicht an dessen Kasse ergangen, und da der Fürst nur unmündige Kinder hinterliess, hielt sich die Vormundschaft nicht für berechtigt, die Rente in diesem Betrage auszuzahlen, ja der Rechtsbestand der ganzen Rente wurde fraglich und es unterblieb ihre weitere Auszahlung. Beethoven wendete sich an die fürstliche Witwe und wusste auch das Interesse des fürstlichen Advokaten, Dr. Kanka, eines grossen Musikfreundes, für sich zu gewinnen, und so kam am 18. Januar 1815 ein Vergleich zustande, nach dem Beethoven vom Tage der Einstellung der früheren Rente angefangen statt 1800 fl. 1200 fl. in Einlösungsscheinen bekam. Beethoven hatte Ursache, mit diesem Vergleich zufrieden zu sein und er war es auch. Er widmete 1816 der Fürstin das Lied „An die Hoffnung" op. 94, das er 1813 komponiert hatte.

Gewiss hat Nottebohm recht, wenn er sagt[2]:)

„Vergegenwärtigt man sich das Verhältnis, das nach dem Tode des Fürsten zwischen Beethoven und der Witwe seines Gönners eintreten musste, berücksichtigt man den Inhalt des zur Komposition gewählten Textes, lässt man Beethovens zur Mitempfindung geneigte Natur und endlich die Widmung nicht ausser Augen, so kann man kaum zweifeln, dass das Lied eine durch jenen Todesfall hervorgerufene Gelegenheitskomposition ist."

Das energische Regiment der Fürstin während der langen Vormundschaft nach dem Tode ihres Gemahls, wodurch das Vermögen des Hauses

---

[1]) Wahrscheinlich über den Fürsten.

[2]) Zweite Beethoveniana S. 121.

ansehnlich vermehrt wurde, lebt noch heute in der fürstlichen Familie im ehrendsten Andenken. —

Wir gedenken an dieser Stelle nochmals des schon früher erwähnten Grafen Moritz Lichnowsky, hauptsächlich wegen eines Briefes Beethovens aus dem Jahre 1814 und wegen einer Widmung, die beide interessant sind.

Der Brief ist die Antwort auf ein Schreiben Lichnowsky's. Beethoven dankt ihm herzlich für sein Andenken, lässt „alles Schöne der verehrungswürdigen Fürstin Christine" entbieten und sagt, es werde bald eine Sonate erscheinen, dem Grafen Moritz gewidmet; er habe ihn damit überraschen wollen. Er fügt hinzu: „ich küsse der Fürstin die Hände für ihr Andenken und Wohlwollen für mich, nie habe ich vergessen, was ich Ihnen überhaupt allen schuldig bin, wenn auch ein unglückliches Ereignis Verhältnisse hervorbrachte, wo ich es nicht so, wie ich es wünschte, zeigen konnte."

Zum Schlusse vertraut er dem Grafen etwas und setzt dazu:



Es ist das Thema von Schumanns schönem Liede „Jemand". Schumann hat aber Beethovens Brief höchst wahrscheinlich nicht gekannt.

Beethoven widmete dem Grafen wirklich noch in demselben Jahre die Sonate in e-moll op. 90, datiert vom 16. August 1814, erschienen im Juni 1815. Graf Moritz hatte sich nach dem Tode seiner ersten Frau in eine Sängerin, Fräulein Stummer, verliebt, die damals vom Theater an der Wien an die Hofoper versetzt worden war. Ihr Talent und ihr tadelloser Charakter machten sie der Neigung wert, die der Graf ihr entgegenbrachte. Aber der Unterschied der gesellschaftlichen Stellung hinderte lange die Vereinigung; erst einige Zeit nach des Fürsten Carl Tode (15. April 1814) konnte die Vermählung gefeiert werden. Der Graf glaubte wahrzunehmen, dass Beethoven in den zwei Sätzen der Sonate eine bestimmte Idee aussprechen wollte. Auf seine Frage danach brach Beethoven in ein schallendes Gelächter aus und sagte: „er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen"; der Graf möge über den ersten Satz schreiben: „Kampf zwischen Kopf und Herz" und über den zweiten: „Konversation mit der Geliebten."

Graf Moritz Lichnowsky tritt nach dieser Episode, sowie auch vorher wieder in den Hintergrund. Dass er aber fortwährend an Beethovens Leben und Wirken den wärmsten Anteil nahm, ist sicher; er war einer der Unterzeichner jener denkwürdigen Adresse einer Anzahl von Wiener Musikfreunden (im Februar 1824), in der Beethoven dringend gebeten wurde, aus

seiner Zurückgezogenheit hervorzutreten, seinen Freunden und Bewunderern selbst seine neuesten Schöpfungen vorzuführen und eine Oper zu komponieren. Es war für Beethoven die letzte hohe Freude. Aber als es zum Konzert im Kärntnertortheater kommen sollte, zeigten sich der Administrator und Beethoven gleich hartnäckig, die Verhandlungen stockten, die Freunde wollten in bester Absicht die Sache fördern, aber Beethoven schöpfte Argwohn und wies die Freunde harsch ab. Das Billet an Graf Moritz Lichnowsky lautete: „Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt". Die Freunde sorgten dessen ungeachtet für ihn, und das Konzert, in dem die Unger und die Sontag sangen, fand zweimal statt, warf aber für Beethoven trotz des Jubels des überfüllten Hauses nur geringen Gewinn ab, da die Theateradministration und die Kopisten den grössten Teil der Einnahme verschlangen. —

Zweier Freunde Beethovens, von denen nicht viel zu sagen ist, sei hier gedacht: des Barons Johann Pasqualati und Franz Oliva's.

Johann Frhr. Pasqualati von Osterberg besass das noch bestehende Eckhaus auf der Mölker Bastei. Beethoven mietete sich dort 1804 eine Wohnung im vierten Stock. Es litt ihn aber nicht lange in einem Quartier; er zog auch aus dem Pasqualatischen Hause mehrmals aus und nach einiger Zeit immer wieder ein, so dass Pasqualati seinem Hausinspektor sagte: „Beethovens Wohnung wird nicht weiter vermietet, er wird schon wieder kommen".

Pasqualati war in zweiter Ehe vermählt mit Eleonora geb. Fritsch, die am 5. August 1811 starb. Drei Jahre nach ihrem Tode komponierte Beethoven den schönen „Elegischen Gesang" op. 118, den er 1826 herausgab und auf der revidierten Abschrift mit der Notiz versah: „An die verklärte Gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati von Seinem Freunde Ludwig van Beethoven".

Freiherr Johann. Pasqualati starb am 30. April 1830. —

Nachdem sich Beethoven im Frühjahr 1809 mit seinem Bruder Karl, der ihm bisher in den Geschäften zur Hand gewesen war, überworfen hatte, trat er mit Franz Oliva, einem Angestellten im Bankhaus Offenheimer & Herz, in Verbindung.[1]) Der junge Mann besorgte seine geschäftlichen Angelegenheiten und wurde ihm bald durch sein ganzes Wesen lieb. Beethoven nahm ihn 1811 nach Teplitz mit, wo Oliva in ein enges Freundschaftsverhältnis mit dem österreichischen Leutnant Varnhagen von Ense und seiner Geliebten Rahel Levin trat. Diese beiden wurden durch ihn mit Beethoven bekannt und es entspann sich damals zwischen ihnen, dem Dichter Tiedge und der Gräfin von der Recke eine herzliche Freundschaft. Rahel schrieb von Dresden aus an Varnhagen: „Grüsse ja Beethovèn und unsern liebsten Oliva".

Dieser blieb in freundschaftlicher Verbindung mit Beethoven bis 1820,

[1]) Nach Thayer.

wo er nach Russland ging, dort heiratete und in Petersburg bis an sein Lebensende verblieb. Er starb an der Cholera 1848.

Das Thema der Variationen in D-dur op. 76, der türkische Marsch aus den Ruinen von Athen, soll, wie dem Verfasser aus guter Quelle mitgeteilt wurde, von Oliva komponiert sein. Die Variationen widmete Beethoven 1810 „seinem Freunde Oliva".[1]) —

Noch müssen wir unter den Freunden Beethovens zwei Dichter erwähnen, denen er Werke widmete.

Zuerst Friedrich von Matthisson, geboren in Hohendodeleben bei Magdeburg 1761, gestorben in Wörlitz bei Dessau 1831, ein lyrischer Dichter, der in den achtziger Jahren als sentimental-poetischer Landschaftsmaler geschätzt war und auch von Schiller gelobt wurde.[2])

Beethoven hat ihn nie gesehen, liebte aber seine Gedichte und komponierte die „Adelaide" 1795, die er 1797 herausgab und 1800 mit einem überaus bescheidenen Schreiben dem Dichter übersandte. Dieser erwiderte das Kompliment, indem er bei einer neuen Ausgabe seiner Schriften (1825) zur „Adelaide" bemerkte: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innersten Überzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien."[3])

Von andern Gedichten Matthissons hat Beethoven noch das „Andenken" (Ich denke dein) 1799 und das „Opferlied" (Die Flamme lodert) in Musik gesetzt. Das letzte scheint, wie Nottebohm[4]) bemerkt, Beethoven dauernd interessiert zu haben; „es scheint für ihn ein Gebet zu allen Zeiten gewesen zu sein", denn es finden sich Entwürfe zu ihm aus vier verschiedenen Zeiten seines Lebens, und bekannt geworden ist es in zwei Bearbeitungen, deren erste aus dem Jahre 1794, die zweite aus dem Jahre 1823 stammt. —

Viel bedeutender wurde für Beethoven der zweite Dichter: Heinrich Joseph von Collin,[5]) Sohn eines praktischen Arztes, den Gerard van Swieten aus dem Luxemburgischen nach Wien berufen hatte, und der hier bald einer der gesuchtesten Ärzte geworden war.

Heinrich, geboren in Wien am 26. Dezember 1771, erhielt seine erste Bildung im Löwenburgischen Konvikt, vollendete seine juridischen Studien an der Wiener Universität und trat sodann in den Staatsdienst,

---

[1]) Vgl. über Oliva auch den Artikel von Dr. Emil Jacobs „Beethoven, Goethe und Varnhagen von Ense" in der „Musik", Jahrg. IV Heft 6 S. 387 ff. Anm. der Red.

[2]) Scherer, Literaturgeschichte, S. 644.

[3]) Thayer II. 78. 105. 106.

[4]) Beethoveniana.

[5]) Heinr. v. Collins Werke 6. Bd. und Thayer: Beethovens Leben 3. Bd.

in dem er, geschätzt wegen seiner Kenntnisse und seines unermüdlichen Diensteifers, immer höher stieg und 1809 zum Hofrat bei der Kreditshofkommission ernannt und bei der Stiftung des Leopoldordens zum Ritter dieses Ordens erhoben wurde.

Frühzeitig hatte er sich auch mit der Dichtkunst beschäftigt. Das erste grosse Werk, mit dem er vor die Öffentlichkeit trat, war das Trauerspiel „Regulus“, das, am 3. Oktober 1801 zum erstenmal im Burgtheater aufgeführt, reichlichen Beifall fand und die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Dichter lenkte. Dieser Erfolg, „die nähere Verbindung, in welche er nun mit mehreren geschätzten Gelehrten trat, teilnehmende Freunde, die ihm überall mit Wohlwollen entgegenkamen — allen voran Graf Moritz Dietrichstein — erhob sein Selbstgefühl und verbreitete zugleich über sein ganzes Wesen eine Heiterkeit, die ihm sonst fremd gewesen war“. In dieser glücklichen Zeit — im Sommer 1802 — vermählte er sich und schrieb sein zweites Trauerspiel „Coriolan“, das von Abbé Stadler mit Zwischenspielen versehen worden war, die Stadler Mozarts damals den Wienern ganz unbekanntem „Idomeneo“ entnommen hatte, und das mit sehr grossem Beifall aufgeführt wurde. Diesem folgten später noch mehrere Trauerspiele, zu denen ihm meist, wie zu den zwei ersten, die alte Geschichte den Stoff bot. Die Idee des Staates und der Bürgerpflicht war immer der Mittelpunkt aller seiner Schöpfungen.

Uns muten jetzt diese Dramen etwas akademisch an, etwa wie die historischen Gemälde seines Freundes Füger, wobei allerdings die Vermutung ausgesprochen werden darf, dass Collin bei längerem Leben sich mehr und mehr von den akademischen Fesseln losgemacht hätte. Anders urteilten Collins Zeitgenossen. Bei ihnen stand der Dichter in höchstem Ansehen, und sie waren voll Bewunderung für seine Werke; gewiss auch Beethoven, denn nur bei wahrer Begeisterung konnte er die Ouvertüre zu „Coriolan“ schaffen, ein Werk, das bei tiefstem Gefühl der Stimmung des Trauerspiels so wundervoll angepasst ist. Die Ouvertüre ist zu Anfang 1807 komponiert und im folgenden Jahre als op. 62 erschienen; sie ist eines der wenigen Werke Beethovens, das gleich bei seinem Erscheinen allgemeine Bewunderung erregte. Beethoven widmete sie dem Dichter, mit dem er nun in nähere, freundschaftliche Verbindung trat. Er hoffte, Collin werde ihm, bei seinen intimen Beziehungen zu der kaiserlichen Theaterdirektion, von dieser erwirken, dass ihm jährlich ein Abend zu einer Akademie zugesichert werde. Auch hoffte er, von Collin gute Operntexte, seine ewige Sehnsucht, zu erhalten. In der Tat verwendete sich jener, wie zwei von Thayer (III. 38. 85) mitgeteilten Briefe zeigen, mit Erfolg an den Regierungsrat und Vizedirektor des Theaters an der Wien. Auch schrieb er für Beethoven mit grosser Liebe den ersten Teil des Oratoriums „Das befreite

Jerusalem", die Oper „Bradamante" und anderthalb Akte der Oper „Macbeth", Werke, die aber nicht von Beethoven komponiert wurden. Das Oratorium scheint diesem nicht recht zugesagt zu haben, Collin setzte daher auch seine Arbeit daran nicht fort; nach seinem Tode wurde es, von Collins Bruder Mathäus vollendet, von Abbé Stadler komponiert und 1813 mit grossem Beifall aufgeführt. Auch „Bradamante" zu komponieren zauderte Beethoven so lange, dass Collin endlich ungeduldig die Oper dem eben in Wien anwesenden Reichardt übergab, der sie in Musik setzte, aber nicht zur Aufführung brachte. „Macbeth", offenbar das geeignetste Werk für Beethoven, liess der Dichter selber unvollendet liegen, „weil es zu düster zu werden drohte".

Zur selben Zeit ging ein überaus kriegerischer Geist durch Österreich; das Volk wünschte den Krieg gegen den übermütigen Napoleon, Kaiser Franz ordnete 1808 die Errichtung einer Landwehr an, und Collin, der mit dem Volke den Franzosenhass teilte, schrieb seine berühmten Landwehrlieder, „jene Lieder voll hoher Begeisterung, voll Kraft und überströmenden Gefühls, wie sie ihm sein für das Vaterland warm schlagendes Herz zu dichten gebot". Sie wurden merkwürdigerweise nicht von Beethoven, sondern von Weigl komponiert und erregten, als sie von der berühmten Milder gesungen wurden, einen unermesslichen Jubel.

Der Krieg brach aus. Bei Annäherung des Feindes flüchtete sich der Hof nach Pest; auch Collin musste sich dahin begeben und erlag dort beinahe der Last der Geschäfte. Nach hergestelltem Frieden kehrte er gesund an Körper, frisch an Geist wieder zu den Seinen zurück und erfreute sich des Umganges mit alten und neuen Freunden: Hormayr, Hammer, Friedrich Schlegel, Johannes Müller. Schon trug er sich wieder mit neuen grossen dichterischen Plänen, da ergriff ihn ein Nervenfieber, dem er nach wenigen Tagen, am 28. Juli 1811, erlag.

Den rastlosen Bemühungen seines Herzensfreundes Moritz Graf Dietrichstein gelang es, in der ungünstigen Zeit den Fonds zu einem Denkmal für „den vaterländischen Dichter" zusammenzubringen, das, nach Fügers Entwurf in der Karlskirche in Wien errichtet, am 1. Sept. 1813 enthüllt wurde, eine im damaligen Wien unerhörte Ehre, die den Manen des Dichters der „Landwehrlieder" dargebracht wurde.

Im Auftrage des genannten Grafen wurden auch Collins sterbliche Reste am 28. Juli 1846 aus dem aufgelassenen Gersthofer Friedhof in den dortigen neuen übertragen.[1])

[1]) Augsb. Allg. Ztg.

Das Schlusskapitel folgt im nächsten Heft



JULIUS SCHULHOFF
* 2. AUGUST 1825

IV. 21

DIE MUSIK IN DER ERZIEHUNG UND DIE ERZIEHUNG ZUR MUSIK

von Ernst Stier-Braunschweig

Vor einigen Jahren vereinigte sich eine Anzahl von Menschenfreunden, Dichtern, Denkern, Staats- und Schulmännern, um die sozialen Gegensätze auszugleichen, um die sich in besorgniserregender Weise erweiternde Kluft zwischen den verschiedenen Gesellschaftsklassen zu überbrücken. Das wichtigste Mittel zu diesem Zweck glaubt man in der Förderung der Kunsterziehung gefunden zu haben. Die erste Versammlung zu Dresden 1901, die der Bildkunst gewidmet war, zeitigte die schönsten Ergebnisse, weckte die freudigsten Hoffnungen; die zweite zu Weimar 1903 behandelte deutsche Sprache und Dichtung und bot eine Fülle beherzigenswerter Anregungen (Ergebnisse und Anregungen des 2. Kunsterziehungstages zu Weimar vom 9.—11. Okt. 1903, Leipzig, Voigtländer 1904). Für die dritte Versammlung im nächsten Jahre sind Musik und Gymnastik als Gegenstände der Beratung in Aussicht genommen. Wenn sich die Anschauungen klären sollen, ist es wohl angebracht, schon jetzt Meinungen zu äussern, Vorschläge zu machen, Leitsätze aufzustellen, kurzum geeignetes Material für die wichtige Tagung vorzubereiten.

Die Tatsache lässt sich leider nicht in Abrede stellen, dass im letzten Jahrhundert die Musik in den höheren Kreisen Rückschritte gemacht, dass sie an Terrain verloren hat. Der hohe Adel, die gelehrten Stände und reichen Bürger pflegen die göttliche Kunst, unterstützen ihre Priester lange nicht so wie im 18. Jahrhundert. Woher kommt das, da doch die Wissenschaften in allen Schichten des Volkes immer mehr Verehrer finden? Einen Teil der Schuld trägt zweifellos der mangelhafte Unterricht in den höheren Lehranstalten, in denen die Musik zum Aschenbrödel geworden ist; hier muss vor allen Dingen der Hebel angesetzt werden, wenn eine Besserung eintreten, wenn das Interesse wieder wie zu Mozarts und Beethovens Zeit erweckt werden soll. Vieles lässt sich ohne Änderung des Lehrplans, ohne Vermehrung der Stunden, also ohne weitere Überbürdung erreichen, wenn nur der gute Wille, das aufrichtige Bestreben, der guten Sache zu dienen, vorhanden ist. Vor allen Dingen müssen sich die Lehrer mehr als bisher bemühen, das Wesen der Kunst, die Religion der Schönheit zu erfassen. Dies ist ohne besondere Vorkenntnisse, ohne zeitraubende Studien möglich. Wie Parsifal, der reine Tor, kann fast jeder in die Gralsburg des Schönen eindringen, wenn er nur die Erhabenheit des Kunstwerks fühlt. Man wird mir die heutigen Ansprüche an die Arbeitskraft des Lehrers, die fast bis an die Grenze der Leistungsfähigkeit gehen, entgegenhalten; eine Steigerung wird gar nicht verlangt, dagegen kann die Kunst als Erfrischung auf dem ermüdenden Wege dienen. Namentlich Religion, Deutsch und Geschichte bieten Gelegenheit, auf Einzelheiten aufmerksam zu machen und zu zeigen, in welcher Form die Kunst neben der Wissenschaft den Ausdruck der menschlichen Seele bildet, inwiefern sie auch zur

Grösse eines Volkes beitrug, dass Bach, Mozart, Beethoven und Wagner uns mindestens ebenso nahe stehen, wie Kant, Schiller, Goethe und Nietzsche.

Diese Geistesbelden kennen unsere Schüler mehr oder weniger genau, wenn sie ins Leben treten, während ihnen die Namen der Tondichter nur Schall und Rauch sind. Während jede „höhere Tochter" über Michelangelo, Raffael, Tizian, Rubens und andere Ausländer zu reden weiss, bleiben ihr unsere musikalischen Klassiker und Romantiker unbekannte Grössen. Warum auch die Jahre 1685, 1827, 1883 u. a. wichtig sind, weiss vielleicht kein einziger deutscher Abiturient. Neben gelegentlichen Bemerkungen aus der Kunstgeschichte, neben Hinweisen auf wichtige Werke kann der Schüler der mittleren und oberen Klassen ebenso gut wie auf die Wiedergabe klassischer Dramen auf wichtige Konzerte aufmerksam gemacht werden. Unter diesen verstehe ich keineswegs solche, die der Virtuosität oder eitlen äusseren Zwecken dienen, sondern solche, in denen gute Kammermusik, Symphonieen und Oratorien geboten werden. Dr. Al. Wernicke sagt in seinem empfehlenswerten Buche „Richard Wagner als Erzieher" (Langensalza, H. Beyer und Söhne), dass ein Lehrer, dem das Kunstwerk lebendig geworden, auch dessen künftiges Verständnis vermitteln kann; er verlangt, dass Wagner den grossen Meistern Goethe und Schiller im deutschen Unterricht ebenbürtig an die Seite gestellt wird. Den schüchternen Versuch, in einigen Städten als Schülervorstellung eine Oper zu bieten, für jugendliche Hörer besondere Konzerte zu veranstalten, halte ich für einen wichtigen Fortschritt in der Kunsterziehung; die Gelegenheit, gute Werke zu hören, kann von der Schule nicht oft genug benutzt worden. Jedenfalls stiftet „Der Freischütz", „Die Zauberflöte", „Fidelio", „Lohengrin"; „Die Schöpfung", die Matthäuspassion u. a. mindestens ebensoviel Segen als manches ausländische Drama. Der Eindruck wird dauernd und die Wirkung nicht nur ästhetischer, sondern auch ethischer Natur sein, denn die Schönheit ist die Schwester der Wahrheit. Ohne gelehrte Erklärungen, ohne musikalische Bildung findet das jugendliche empfängliche Gemüt Wohlgefallen an dem Genuss; der Geschmack bildet und vervollkommnet sich durch die Gewohnheit. Wer aber einmal für das Schöne gewonnen ist, flieht das Hässliche, denn auch auf diesem Gebiete kann niemand zwei Herren dienen. Wer den schmalen Weg gefunden, meidet die breite, abwärtsführende Heerstrasse des Gewöhnlichen. Gelegenheit zu solch praktischer Kunsterziehung bietet sich in jeder deutschen Stadt mit einer höheren Lehranstalt.

Am wichtigsten und dankbarsten gestaltet sich natürlich die Aufgabe für den Gesanglehrer. Dieser steht insofern viel günstiger da als seine Kollegen an den Bürgerschulen, als er die Knaben länger, von der Kindheit bis zur Grenze des Mannesalters, behält, ausserdem in kleineren Klassen unterrichtet, so dass sich zwischen beiden Faktoren ein Verhältnis bildet, das Verstand, Herz und Gemüt umfasst. Dies ist aber die erste Vorbedingung jeder erspriesslichen Wirksamkeit. Wie sich der Gesang- und Instrumentalunterricht, der seit einigen Jahren immer mehr Boden in unsern Schulen gewinnt, zu gestalten hat, gehört nicht hierher; an guten Lehr- und Übungsbüchern ist kein Mangel. Der für sein Fach begeisterte Lehrer hat gewonnenes Spiel. Die Gedankenarbeit ist trocken, kalt, ermüdend, da wirkt eine Musikstunde wie ein Quell auf sonniger Strasse; durch die Anregung des Gemüts werden die Nerven ausgespannt, der Geist findet ein Gleichgewicht; wie das Auge durch Farben, so wird das Ohr durch die Töne und Harmonien erfreut. Die Frucht ist um so schöner, die Wirkung um so dauernder, je weniger der Druck von aussen, der Zwang von oben dabei fühlbar werden. Was aus dem Innern kommt, hat allein unvergänglichen Wert. Wer in der Schule für die Musik gewonnen wird, hat einen unverlierbaren Schatz gefunden, die bindende versöhnende Kraft desselben begleitet

ihn durchs ganze Leben. Die Tonkunst gleicht nicht dem babylonischen Turm, der die Sprachen verwirrte, sondern führt die Menschen zusammen, sich einander unterzuordnen, in grösserer Gesellschaft einem gemeinsamen Zwecke zu dienen. Man denke doch an unsere Gesang- und Instrumentalvereine, Männer, die sich durch Bildungsgang und Beschäftigung fernstehen, vereinigen sich und bieten das Bild der strengsten Ordnung, der schönsten Einheit. Durch die Vorschläge soll also die Überbürdung nicht gesteigert, sondern der zunehmenden Nervosität gesteuert werden. Bei gutem Willen kann die erquickende, erhebende, lebendige Kraft der Musik schon während und noch mehr nach der Schulzeit gute Früchte zeitigen. Diese stehen um so höher, je länger sie reifen, wie der Wein die übrigen überragt, weil er alle Kraft der Sonne in sich aufnimmt. Tut jeder seine Pflicht, so wird in der reichen, lebendurchflutenden Gegenwart der gewünschte Erfolg nicht fehlen!

EIN ALTES NIEDERDEUTSCHES VOLKSLIED

Mitgeteilt von Dr. **Richard Batka**-Prag

In einem alten Druck, den lateinischen Epigrammen des **Barthold Nihus** (Köln 1641 bei Johann Kinck) wird als No. 38 des zweiten Buches ein niedersächsisches Bauernlied (cantilena Saxonum quorundam inferorum rusticana) „aus einer alten Handschrift“ mitgeteilt. Nihus erklärt in einer Anmerkung, nichts hinzugefügt zu haben als die Weise (modulatio), die aus den Stimmen spartiert folgendermassen lautet:



Ach fruwe, leve fruwe
Wultu nu here sien,
Dar möt wi erst umm kempen
/: Wol als de fechters ain. :/

De man de nam twe knüppels
De waren glicke dick,
Den einn gaf he der fruwen
/: Den andrn bheelt he vor sick. :/

He gaffr dar med wol einn slag,
Se gaffm wol weder dre.
„Her up, hor up, mien leve wieff,
/: Edt deit doch alto we.“ :/

De man de leep tem hues nuth
Sien ogen warn ohm hruen,
Do quam de Schult gegangen
/: Vnd sprack, Wat schadt dick nuen. :/

De roeck heft mick gebeten.
Dat mackt dat leidig füer,
Do will wi mehr van weten,
/: Du lügst, du lose huer. :/

De Schult de quā tum hues nin,
He fādr wedr füer noch roeck,
Do quam dat lose leidg wieff
/: Vnd slog den Schulten oeck. :/

Kondstu mick denn nich warnen
All vor dem schaden mien.
Vnd skold dat hues upbarnen
/: ick kome nich mehr henin. :/

Nihus bringt sodann eine Übersetzung ins „Belgische", d. h. Vlämische und schliesslich eine Wiedergabe in lateinischen Distichen. Möge dieser kleine aus entlegener Quelle geschöpfte Beitrag zur Geschichte des niederdeutschen Volksliedes seinen Freunden willkommen sein. Der genaue Titel des Büchleins lautet: Bartoldi Nihusii EPIGRAMMATUM Libri duo. Coloniae Agrippinae. Apud Iohannem Kinckium MDCXLI.





BESPRECHUNGEN

BÜCHER

208. **Alexander v. Bandrowski:** Übersetzungen der Musikdramen Richard Wagners in die polnische Sprache: „Zoto Renu" (Rheingold), „Walkyra" (Die Walküre), „Zygfryd" (Siegfried), „Zmierzch Bogow" (Götterdämmerung), „Spiewacy Norymberscy" (Meistersinger), „Tristan i Izolda" (Tristan und Isolde), „Parzyfal" (Parsifal). Im Selbstverlage des Verfassers, Krakau 1903—1904.

Was Richard Wagner von der Übersetzung seiner Werke in fremde Sprachen hielt, erfahren wir aus dem jüngsterschienenen Briefwechsel mit Mathilde Wesendonk, in dem der Meister die Übertragung seines „Tannhäuser" ins Französische als eine Unmöglichkeit bezeichnet. Bedenkt man nun, dass dies schon vom Tannhäuser galt und zieht sodann die französischen Übertragungen der Nibelungen-, Meistersinger- und Tristansprache in Betracht, von denen mit vollstem Recht behauptet werden darf, dass sie den Meister noch weit weniger befriedigt haben würden als jene Tannhäuserübersetzung, an der er selbst mitgearbeitet hatte, dann wird man uns wohl zugeben, dass, wenn schon die Übertragung der Wagner-Sprache in ein so hochentwickeltes Idiom, wie es das französische ist, so ungeheure Schwierigkeiten bietet, einer Übersetzung Wagners in die polnische Sprache noch weit grössere Hindernisse im Wege stehen mussten, wenn auch die letztere unter den slawischen Sprachen die vollendetste ist und die höchstentwickelte Literatur besitzt. Man wird es daher nicht übertrieben finden, wenn wir die obenangeführten, von dem bekannten Heldentenor A. v. Bandrowski nach jahrelanger, mühevoller Arbeit bewerkstelligten polnischen Übertragungen, die — ungeachtet der grösseren Schwierigkeiten, die der polnische Übersetzer im Vergleich zum französischen zu überwinden hatte — in bezug auf getreue wörtliche Wiedergabe und den fast für jedes Wort erstaunlich-konform dem Urtext beibehaltenen musikalischen Rhythmus nicht nur turmhoch über den französischen stehen, sondern geradezu kongeniale Nachdichtungen genannt werden dürfen, als eine Meisterleistung bezeichnen, deren Zustandebringen die grösste Bewunderung verdient. Und zwar um so mehr, als der Übersetzer Bandrowski niemals Philologie getrieben hat und auch nie vorher dichterisch-produktiv gewesen ist, sondern einzig und allein von dem Wunsche beseelt, seine Landsleute mit den von ihm abgöttisch geliebten Wunderwerken Wagners bekannt zu machen. Wenn nun auch sämtliche Übersetzungen Bandrowski's den Stempel der Vollendung tragen, so verdient die Übersetzung der „Meistersinger", als die gelungenste, hervorgehoben zu werden. Denn waren bei der Übertragung des „Ringes", wegen der dort angehäuften von Wagner gebildeten Worte, für die die polnische Sprache nicht einmal annähernde Äquivalente besitzt, schier unüberwindliche Schwierigkeiten zu besiegen, und bot die „Tristan"- und „Parsifal"-Sprache auch nicht wenig „harte Nüsse", so handelte es sich bei den Meistersingern vor allem um die Wiedergabe dessen, was geradezu den Lebensnerv dieses Werkes bedeutet. Galt es doch nichts Geringeres, als den deutschen Humor, die zuweilen derb-volkstümliche Komik der mittelalterlichen Nürnberger, die in den prachtvollen Gestalten Beckmessers, Davids und der verschiedenen Meistersingertypen ihre wundervolle Verkörperung findet, mit zu „übersetzen". Und da zeigt Bandrowski

eben seine grosse Meisterschaft, in der Art und Weise nämlich, wie er für das, was im Deutschen auf die Lachmuskeln wirkt, die entsprechende polnische Wiedergabe findet, nicht übersetzend, sondern von neuem schaffend, hierbei den schwierigen, durchwegs weiblichen Reim des Originales, und was das Wichtigste ist, den musikalischen Rhythmus so genau beibehaltend, dass, wer die Meistersinger im Urtext singen kann, sie auch — wenn der polnischen Sprache mächtig — ohne weiteres in dieser zu singen vermag. In nicht minder vollendeter Weise ist es aber Bandrowski auch gelungen, sowohl die den Zauber mittelalterlicher Romantik atmenden poetischen Schönheiten dieses Werkes, als auch die Philosophie Hans Sachs'-Wagners wiederzugeben, so dass hier mit vollstem Recht von kongenialem Nachdichten gesprochen werden darf. Leider ist uns, in Anbetracht des nicht über die Gemarkungen des ehemaligen Polenlandes reichenden polnischen Idioms, die Möglichkeit benommen, durch Zitieren einzelner Stellen den Nachweis für das von uns hier Gesagte zu erbringen, was umso bedauerlicher ist, als hierbei zugleich das Werk den Meister am besten würde loben können.

Bernard Scharlitt

209. Richard Klimpert: Lehrbuch der Akustik, bearbeitet nach System Kleyer. Verlag: L. v. Vangerow, Bremerhaven und Leipzig 1904.

Der vorliegende erste Band behandelt das Wesen der schwingenden Bewegung, insbesondere der Wellenbewegung, und zwar zunächst im allgemeinen, um dann zu den Schallwellen überzugeben und sowohl ihre Erzeugung, als auch die Art ihrer Fortpflanzung einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Dabei mussten selbstverständlich ganz besonders diejenigen Schallwellen untersucht werden, die unter sich in Form und Dauer gleich, auf unser Gehörorgan diejenigen Eindrücke ausüben, die wir als musikalische Töne bezeichnen. Der Bearbeiter meint, auf diese, als auf die wichtigste Schallart, sei in dem gesamten Lehrbuche der Akustik eine so umfangreiche Rücksicht genommen worden, dass auch der musikalisch gebildete Leser den betreffenden Abschnitten sein lebhaftes Interesse nicht versagen werde. Dass das in Musikerkreisen noch sehr wenig bekannte Gebiet der physikalischen Akustik zur musikalischen Allgemeinbildung gehört, wird heute kaum noch bezweifelt, da die akustischen Phänomene die nicht wegzuleugnenden Grundtatsachen alles Hörens sind. Natürlich kann man von einem Musiker nicht verlangen, dass er sich so ausführlich mit der Wellenbewegung befasst, wie der Bearbeiter es S. 2 bis 111 tut. Mehr wird den Musiker das Kapitel über die musikalischen Töne (Intervalle, Tonleitern, Temperatur) interessieren. Verfehlt ist jedoch die seit Stumpfs Schriften längst veraltete Ansicht S. 148, dass „Konsonanz" gleichbedeutend sei mit Wohlklang, „Dissonanz" mit Missklang. Die Quinte ist sicherlich ein sehr einfaches (stark verschmelzendes) Intervall und dennoch klingen Terzen und Sexten, deren Schwingungsverhältnisse weniger einfach sind, bei weitem angenehmer als nackte Quinten. Ja, sehr herbe Dissonanzen können im akkordischen Zusammenhange von dem berückendsten Wohllaut sein, wie der Sirenenruf im „Tannhäuser" beweist. Das schwierige Problem der Konsonanz des Molldreiklangs, an dem Helmholtz scheiterte, wird kaum gestreift. S. 155 werden die kleine Terz (6/5) und die kleine Sexte (8/5) als „unvollkommen konsonante Akkorde" von der grossen Terz (5/4) und der grossen Sexte (5/3) als „konsonanten Akkorden" abgesondert. S. 165 heisst es, dass in der Musik die kleine Terz, die kleine Sexte und die kleine Septime als Erniedrigungen der grossen Terz, Sexte und Septime aufgefasst würden, während S. 185 der Molldreiklang auf das Verhältnis 10:12:15 zurückgeführt wird. Ebenso anfechtbar ist die Behauptung S. 152, dass das Schwingungsverhältnis 4:7 (d. h. die natürliche kleine Septime) in der Musik nicht angewendet werde, weil es mit der Oktave in dem „zu komplizierten" Verhältnisse 8:7 stehe. Der Bearbeiter gibt ja selbst

die Anwendung von noch komplizierteren Verhältnissen (grosser Sekunde = 9/8, grosser Septime = 15/8) zu. Dass ferner die Ansicht, zwischen Konsonanz und Dissonanz befinde sich eine „gewaltige Lücke", verkehrt ist, möge ein Beispiel aus meiner neuesten Schrift („Die Zukunft der Musiktheorie") beweisen:



wo das mitangeschlagene g im schliessenden Mollklang dessen Konsonanz kaum beeinträchtigt. Überhaupt vermisst man in dem Buch eine Erörterung über den Einfluss der Obertöne und Kombinationstöne auf die Konsonanz bei den Umkehrungen der Dreiklänge um so mehr, als die Basstöne in diesen Umkehrungen als „Grundtöne" (S. 186) bezeichnet sind. Dass es freilich furchtbar schwer ist, sich in der Musik mit den physikalischen Phänomenen glimpflich abzufinden, weiss keiner besser als Rezensent. Um auf musikalischem Gebiete zu bleiben, ist eine verbindende physikalisch-psychologische Betrachtungsweise unerlässlich oder mit anderen Worten: nicht die physikalische, sondern die musikalische Akustik ist die Grundlage der Musik. Diese Ausführungen seien nicht geschlossen, ohne die gute Übersichtlichkeit des Buches infolge der geschickten Stoffanordnung nach Frage und Antwort, weiter die zahlreichen Erklärungen und Abbildungen lobend hervorzuheben, Vorzüge, die das Buch zum Selbststudium geeignet machen. Eine Sammlung von 70 gelösten und analogen ungelösten Aufgaben ist angeschlossen. Georg Capellen

210. Leopold Schmidt: Die moderne Musik. Verlag: Leonhard Simion Nachf., Berlin.

Der Verlagsanzeige zufolge will das Büchlein eine „kurzgefasste Geschichte der neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik" geben; tatsächlich ist es inhaltlich weit reicher und tiefer greifend. Der Verfasser leitet den Stand der modernen Tonkunst in feiner inneren Art in knapper und übersichtlicher, aber gründlicher Weise aus ihrer historischen Entwicklung ab und gibt eine treffende, stets objektive Charakteristik der Tonkunst von heute in allen ihren Eigentümlichkeiten und Erscheinungsformen, wie wir sie in so klarer, lückenloser und planvoll dargestellter Weise noch nicht besitzen. Gegenüber der veräusserlichenden Form, die alle für die weitesten Kreise bestimmten musik-historischen und -ästhetischen Schriften anstreben, ist dieses zum Nachdenken und tieferen Eindringen in den Stoff anregende Buch ein wirklicher Gewinn, den sich namentlich der gebildete Dilettant zunutze machen sollte. Hermann Teibler

MUSIKALIEN

211. Julius Röntgen: Drei Romanzen für Piano op. 32; Scherzo für 2 Pianos op. 33. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Wohlanständig gearbeitete Klavierstücke, die sich jedoch in fast nichts über den Durchschnitt erheben. Die dritte „Romanze" wird als Etüde Verwendung finden können.

212. Kor Kuiler: Zwei Lieder op. 22; „Speia", Fragment aus Zlatorog, für Sopran und Orchester, op. 23; Juninacht, Lied, op. 25; Drei Klavierstücke, op. 27. Ebenda.

Dies ist vollkommen dilettantisch konzipierte und technisch zum Teil recht unbeholfen geschriebene Musik. Die Preiskrönung des Zlatorogfragmentes von seiten der

„Nederlandsche Toonkunstenaarsvereeniging" wäre als Aufmunterung eines in den ersten Anfängen noch Befindlichen zu ernstlichem Studium ja allenfalls verständlich. Für ein op. 23 ist sie es kaum.

213. **Emil Sjögren:** Ballade op. 38; Lied „Wenn nie ein Ende". Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Diesen beiden Gesängen kann schwerlich ein günstiges Prognostikon gestellt werden. Sie tragen zu sehr das Zeichen des Allzuvielen an der Stirn. Die landläufigen „nordischen" Charakteristika harmonischer Natur können nicht allein für alles herhalten. Die Kompositionsweise erscheint in ihrer die lyrischen „Werte" — cum grano salis! — der Texte fast gar nicht ausschöpfenden oder überhaupt berücksichtigenden Art als zu bequem und deplaciert.

214. **Carl Horwitz:** Drei Lieder op. 1. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Mit vielen Schwächen eines op. 1 behaftete Textvertonungen. Selbst das relativ gelungenste „Spinnerlied" enthält allerlei Unbeholfenheiten, vornehmlich linearer, dann auch technisch-formaler Art. No. 2 und 3 spreizen sich — nascetur parvulus mus. Mir scheint, als fehle dem Komponisten vorläufig noch das meiste, in erster Linie das Gefühl für lyrische Form, d. h. für Gestaltung in Gedanken und Aufbau.

215. **Wolfgang von Bartels:** Fünf Lieder op. 1. Verlag: J. Schubarth & Co., Leipzig.

Anfängerstückwerk, über das sich im Rahmen einer ernsten Musikzeitschrift ein Wort eingehenderer Wertung nicht lohnt.

216. **Wilhelm Mauke:** Zwei Gedichte op. 41; Drei heitere Lieder op. 42; für 1 Singstimme und Klavier. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Diese Lieder und Gesänge sind ein erneuter Beweis für die alte Erfahrung, dass Urteilenkönnen und gewiss bestes künstlerisches Wollen nicht immer mit Schaffens-vollbringen Hand in Hand gehen. Ihr allgemeiner Eindruck ähnelt im wesentlichen demjenigen, den mir bereits die vorigen in der „Musik" besprochenen Lieder desselben Tonsetzers erweckten (III, 22). Doch liegt hier der Fall ungünstiger. Man kann weit davon entfernt sein, reaktionäre Tendenzen zu haben, und wird doch in musikalischer Lyrik solcher Art etwas Unmögliches erblicken müssen, denn hier handelt es sich offenbar um einen Irrweg. Einer gewissen formalen Rundung, und zwar nicht nur architektonischen Charakters, sondern eben auch hinsichtlich melodischer Linienführung, harmonischen Flusses und wohlangewandter Ökonomie der Mittel — manchmal steht hier ganz dürftiges dicht neben sattem, vollem — kann ein rechtes Kunstgebilde nun einmal in keinem Falle entraten. An alle dem mangelt es hier mehr oder weniger. Namentlich finden sich im harmonischen Gefüge, wenn auch manchmal gute Gedanken auftauchen, oft unvermittelte, ganz unnötige Wechsel und Schroffheiten, die sich gesucht, absichtlich ausnehmen. Grenzen sind unserem so umfassend weit entwickelten modernen harmonischen Empfinden eben schliesslich doch gesetzt; Willkürlichkeiten ohne stete Berücksichtigung tonlogischer Beziehungen sind niemals ohne weiteres „möglich", sondern die Harmonik muss ein natürliches Ergebnis der musikalischen Einfälle sein. Von eigentlichen originellen, fruchtbaren Gedanken, will sagen Erfindung, bieten diese Gesänge nicht eben viel. Am besten ist es in dieser Hinsicht noch mit den beiden ersten Liedern aus op. 42 bestellt. Die Behandlung des Klavierparts entspricht oft gar nicht dem Wesen dieses Instrumentes. Besonders „Zeugung" strotzt von Stellen, die in diesem Sinne verfehlt sind. Entweder schreibt man meiner Ansicht nach etwas für Orchester oder für Klavier, und will man „orchestrale Effekte" auf dem Klavier zum Erklingen bringen, dann muss man sie umdenken. Sie können so ein ganz anderes Antlitz bekommen und doch dieselbe Wirkung tun! (Es ist erstaunlich, dass so viele modernen musikalischen Lyriker

hierauf so wenig schten.) Alles in allem werden diese Gesänge in ihrer gesuchten, absichtlichen Sonderlichkeit, die weit davon entfernt ist, ein origineller Stil zu sein, ihrer Schwer- und Unflüssigkeit und ihrem Mangel an positivem Musikgehalte wohl schwerlich Anklang finden, denn der Musiker erkennt ihre Mängel, dem Laien aber gehen sie „zu hoch", ohne dass sie ihn durch ihre „Wirkung" instinktiv überzeugen könnten.

217. **Heinrich Rietsch:** Lieder und Gesänge op. 16—18, 21—24. Verlag: Josef Eberle, Wien.

Wenn 28 Lieder eines Tonsetzers auf einmal zu Markte gebracht werden, so sollte man meinen, es handle sich um etwas wie eine tondichterische Potenz. Dem ist im vorliegenden Falle nicht so! Kaum eines dieser Lieder lässt nicht womöglich mehrere Ansprüche unbefriedigt, die man an eine Veröffentlichung zu stellen berechtigt ist. Wer es fertig bringt, eine so zarte Blüte wie Gustav Falkes „Viola d'amour" in einer derartig chromatischen Einkleidung zu ersticken, sie so allen Duftes, aller Süsse zu berauben, an dessen Komponistenberuf müssen sich an und für sich starke Zweifel einstellen, und die Auffassung und musikalische Behandlungsart der — nicht immer wählerisch ausgesuchten — anderen Texte bestätigt diesen Eindruck denn auch durchaus. Die Klavierbegleitung und das Reintechnische in diesen Kompositionen ist nicht frei von Ungeschicklichkeiten, um nicht zu sagen Fehlern, und die Erfindung schmeckt mehr nach Tüftelei, denn nach künstlerischer Eingebung. Es haftet diesen Liedern, die ja offenbar mit viel Fleiss und gutgemeinter Sorgfalt gearbeitet sind, eben doch zu viel unzureichendes an, als dass sie für voll genommen werden könnten.

218. **Joseph Haas:** Drei Lieder op. 1. Fünf Stücke für Klavier zu 2 Händen op. 2. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Ist es ein wahrlich kaum als vergnüglich zu empfindendes Ergebnis, bei der Durchsicht eines Notenstosses neuer Veröffentlichungen so viele Nieten anzutreffen, so berührt es um so angenehmer, einmal die Keime zu Beachtenswerterem zu gewahren. In Joseph Haas scheint nach diesen Erstlingswerken etwas Tüchtiges zu stecken, wenn auch vielleicht vorerst mehr latent. Gediegen und gründlich muten vornehmlich die Klavierstücke an. Aber ein eigenes Angesicht spricht noch nicht recht aus ihnen und diesen Liedern, von denen das erste („Goldene Brücken") in Linie, rein-sinnlicher Klangwirkung und selbst technischen Einzelheiten (der Takt bei dem Worte „tragen"!) freilich missglückt ist. Besser ist's mit den beiden anderen bestellt. Positiv Musikalisches findet sich noch zu wenig in all diesen Kompositionen, dafür um so mehr Chromatik (die ganze Art von Haas erinnert gar sehr an Reger). Doch darf eben die Chromatik nicht so sehr offenbarer Selbstzweck werden. Sie müsste erst die Folge wirklicher musikalischer Gedanken und ihrer Verarbeitung sein. Einige Druckfehler — in den tiefen Bässen und offenbar im Anfange der Burleske — stören angesichts dieser unruhigen Chromatik doppelt.

219. **Hans Pogge:** Dionysos-Dithyramben (Nietzsche) für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung op. 1. Drei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung op. 2. Fünf Gedichte für 1 Singstimme und Klavier op. 3. Verlag: Leichsenring, Hamburg.

Das Erfreulichste (relativ) zum Beschluss! Wer in seinen drei Erstlingswerken so verständig und meistenteils gut musiziert, von dem wird man noch manches Beachtenswerte erwarten dürfen. Kleine technische Fehler (das Liegenlassen eines Vorhaltes bei bereits in den Singstimmen eingetretener Auflösung) wirken leider noch störend. Aber es herrscht wenigstens ein gesunder Geist und ein ganz annehmbares Können in diesen Gesängen. In den Dithyramben spürt man noch zu sehr einen gewissen Brahmsischen Einfluss heraus, vornehmlich in der Behandlung des Klavieres. Die Duette bieten das

Schwächste. Eignen sich solche Texte überhaupt für Zwiegesang? Dafür enthalten die fünf Lieder manches, was Interesse und Hoffnungen zu erwecken geeignet ist, so das gelungenste „Tod in Ähren" und das etwas rhapsodische „Erwartung" (alle fünf sind von Liliencron). In den anderen Nummern fehlt noch zu sehr die persönliche Note. „Die Musik kommt" geht über eine Spielerei nicht hinaus, der die Wirkung versagt bleiben dürfte. Alfred Schattmann

220. B. Bock: Fünf Lieder für 1 Singstimme und Pianoforte op. 5. Vier Lieder für 1 Singstimme und Pianoforte op. 6. Vier Lieder für 1 Singstimme und Pianoforte op. 7. Das verlassene Mägdlein, Lied im Volkston für 1 Singstimme und Pianoforte op. 8. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig. — Fünf Lieder für 1 mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte op. 9. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Herr Bock, ein noch ziemlich unbekannter junger Komponist, stellt sich als Tonsetzer von unbestreitbarer Begabung vor. Die Erfindung ist zwar weder besonders stark, noch verblüffend originell, fliesst aber reichlich genug, um nicht allzu hoch gespannte Ansprüche zu befriedigen. Die Melodik ist warm, liebenswürdig, natürlich. Die Begleitung vermeidet Überladung und Verkünstelung, ohne dabei simpel und ärmlich zu werden. Nur die Schreibweise könnte hier und da etwas flüssiger und korrekter sein. Als musikalische Gesamterscheinung erinnert Bock lebhaft an Robert Franz. Sein Bestes gibt er in melancholischen Stimmungen, wie „Mahnung", „Es steht wohl mancher Weiser" und „Ich seh's dir an den Augen an". Dann in zartlyrischen Stücken, wie „Im Sommer", „Noch bin ich jung" und „Sonnwendabend". Dagegen gelingen ihm weniger heroischschwungvolle Lieder, wie „Ich weiss einen Namen", „Im Garten" und „Aus der Jugendzeit". Das letzte Heft (op. 9) zeigt in gedanklicher und technischer Qualität einen deutlichen Fortschritt gegen früher. Erich Urban

221. Ludwig Hess: Liedlein aus der Heimat. op. 14. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Hübsche, ob der geschickten Wahl der Dichtungen schon interessante Lieder, die in ihrer Eigenart eine geglückte und seltene Verquickung von Kunst- und Volkslied darstellen. Die Harmonik, obwohl sie sich von allen Willkürlichkeiten freihält, ist doch manchmal von bei diesem Mischstil nicht recht angebrachten Härten durchsetzt. In den „Liedlein", die in ihren Voraussetzungen übrigens durchaus nicht anspruchslos sind, ist viel Stimmungsreiches enthalten, das sich gelegentlich bis zu wirklicher Tiefe (Feierabend) steigert; sie verlangen alle meisterliche Vortragskunst.

222. V. F. Skop: Suite für Streichorchester, Klavier und Harmonium. op. 15. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Grosslichterfelde.

Das sechssätzige Werk ist nicht originell, sondern bewegt sich an der Hand bewährter Vorbilder im Bereich besserer Salonmusik. Namentlich Grieg und Delibes scheinen dem Komponisten in ihren melodischen und harmonischen Reizen als Vorbilder vorgeschwebt zu haben. Jedenfalls gibt das Werk durchaus gefällige und anständige Musik und hat einen grossen Vorzug in seiner guten Klangwirkung. Dilettantenorchester mit höherem Streben werden gern danach greifen und mit der Aufführung der Suite gewiss ihren Hörern ein Vergnügen bereiten. Hermann Teibler

223. Dirk Schäfer: Sonate No. 2 für Violine und Pianoforte. op. 6. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mit vieler Freude habe ich seinerzeit die erste Violinsonate und das Klavierquintett dieses jungen Komponisten kennen gelernt und demgemäss freundlich diese beiden Werke hier besprochen. Wenngleich auch in dieser zweiten Sonate der Komponist wieder Proben von grossem technischen Können und einer reichen Begabung gibt, so

kann ich ihr doch nicht allzu viel Geschmack abgewinnen: die Erfindung erscheint mir ebenso wie die Harmonik zu erkünstelt; ich kann dieser Musik, in der durchaus etwas Eigenartiges geboten werden soll, nicht recht froh werden. Diese Sonate ist übrigens für beide Instrumente nicht gerade leicht und dankbar gehalten.

224. P. Rovelli: Zwölf Kapricen, op. 3 und 5, für Viola übertragen von Ludwig Pagels. Verlag: Praeger & Meier, Bremen.

Bei dem Mangel an Originaletüden für Bratsche wird diese von bewährter Hand herrührende Übertragung der bekannten Rovellischen Violin-Kapricen manchem willkommen sein, der auf Erlangung grosser technischen Fertigkeiten auch auf der Bratsche Wert legt.

225. Felice Togni: De eerste Ontwikkeling van de Techniek der Linkerhand. Systematische Oefeningen voor Viool. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.

Recht brauchbar, eine treffliche Ergänzung zu den meisten Violinschulen.

226. Bruno Kittel: Technische Studien zur Nachhilfe und Erweiterung der Fertigkeit im Violinspiel. Strich-, Finger- und Lagenübungen. Verlag: E. Eulenburg, Leipzig.

Wer diese kleinen, meist nur aus einem Takt bestehenden Übungen mit hinreichender Geduld studiert, wird dadurch ausgezeichnet gefördert werden. Besonders wertvoll scheinen mir die zahlreichen Lagenübungen zu sein, soweit das Verbinden und Treffen der einzelnen Lagen in Betracht kommt.

227. C. Witting: 65 kleine Violinstudien. Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig.

Als tägliches Übungsmaterial für vorgeschrittene Geiger recht zu empfehlen. Da jede Übung in den verschiedensten Tonarten gespielt werden soll, so sind dahin ausweichende Vorspiele angegeben. In einem Anhang sind schwierige chromatische Passagen von Lafont, Spohr, Bériot, Paganini und Vieuxtemps zusammengestellt.

228. Leone Sinigaglia: Rapsodia piemontese für Violine. op. 26. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein dankbares, nicht allzu schwieriges Vortragsstück mit ausgesprochen nationalem Charakter, namentlich in der Harmonik.

229. Eduard Herrmann: Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung. op. 25. Verlag: Wilh. Schmid, Nürnberg und Leipzig.

Ein im allgemeinen sehr gelungenes und wirkungsvolles, nicht sehr schweres Konzert, wenngleich der langsame Satz nicht auf der Höhe der beiden Ecksätze steht; zum Vortrag empfehlenswert, zum Studium namentlich der verschiedensten Stricharten und mancher Doppelgriffe höchst brauchbar.

230. Alberto Bachmann: Concerto pour Violon et Orchestre ou Piano. op. 42. Verlag: Schott frères, Bruxelles.

Eine dankbare Aufgabe für Virtuosen, musikalisch nicht uninteressant, in den Gesangsstellen mitunter etwas zu gefühlvoll.

231. A. Hahn: Sonate für Violine-Solo mit Pianofortebegleitung. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Die Veröffentlichung dieses Werkes, das von Diabelli sein könnte, ist für mich ein Rätsel. Der Komponist kann nur ein an harmlosester Musik Gefallen findender Dilettant sein. Trotz des Titels begleitet die Violine im Trio des Menuetts das obligate Klavier mit Pizzicato.

232. G. F. Händel: Kammersonate No. 4 für Violine mit Cembalo ... nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von dieser neuen Ausgabe ist bisher die herrliche aus Davids „Hoher Schule" wohl jedem Geiger bekannte A-dur Sonate in einem geradezu unübertrefflichen äusseren Gewand erschienen. Während die Begleitung sich streng nach dem bezifferten Bass richtet und keinerlei willkürliche Veränderungen aufweist, ist die Solostimme mit einer gewissen Freiheit behandelt. Aber warum fehlt jeder Fingersatz? Da diese Ausgabe besonders für die Freunde der Hausmusik bestimmt ist, sollte deren Bedürfnissen doch Rechnung getragen sein.

233. **G. F. Händel:** Konzert g-moll, für Orgel und Streichorchester frei bearbeitet von Hugo Rahner. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Grosslichterfelde.

Eine schöne Neuausgabe des bekannten Händelschen Werkes. Sollte aber im Schlussatz die Bogenbezeichnung nicht für alle Streichinstrumente eine einheitliche sein müssen? Eine hinzugefügte Übertragung der Orgelstimme für Klavier würde der Verbreitung dieses Werkes sehr förderlich gewesen sein.

234. **Max Burger:** Festmarsch für zweistimmigen Geigenchor, vierhändig Klavier und Harmonium oder Orgel. op. 33. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Grosslichterfelde.

Bewegt sich in den Violinen nur im Bereich der ersten und dritten Lage, ist zur Verwendung bei Schulfeierlichkeiten bestimmt und hierfür recht geeignet, da voll und schön klingend.

235. **Louis Spohr:** Konzert No. 3 C-dur, op. 7, für Violine und Pianoforte. Zum Unterricht und praktischen Gebrauch genau bezeichnet von Henri Petri. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese erste sorgfältige Neuausgabe des wenig bekannten Konzerts, dessen brillanter Schlussatz, eine Polacca, durch ein liebliches Siciliano eingeleitet wird, ist von pädagogischem Standpunkt mit Freuden zu begrüssen: es bietet für das Studium der zweiten und vierten Lage, leichterer chromatischer Gänge und Dezimengriffe schätzbaren Stoff und dürfte als Vorübung für die Spohrschen Konzerte No. 7—9 gute Dienste leisten.

236. **Oswald Körte:** Wanderstimmungen. Trio für Violine, Bratsche und Violoncell. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Anspruchslose, offenbar für den Hausgebrauch bestimmte, Stückchen. Sehr gut ist in No. 4 „Rauher Weg" dieser harmonisch illustriert.

237. **Maurice Moszkowski:** Quatre Morceaux pour le Violon avec accomp. de Piano. op. 56. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Reizende Vortragsstückchen fast ohne Schwierigkeit, besonders empfehlenswert No. 2 Passepied und No. 4 Minuetto. Aber auch die Sarabande (No. 1) und das Kantabile (No. 3) werden gern gespielt und gehört werden.

238. **G. Pugnani:** Sei Sonate per Violino e Basso armonizzate e trascritte per Violino e Pianoforte da Enrico Polo. Verlag: G. Ricordi und Co., Milano.

War es wirklich nötig, diese ziemlich zopfigen, an Tartini's Sonaten z. B. lange nicht heranreichenden Sonaten zu veröffentlichen? Jedenfalls hat der Herausgeber sich seiner Arbeit mit grossem Fleiss und Geschick entledigt.

239. **Georg Hoeberg:** Sonate (G-dur) pour Violon et Piano. op. 1. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen & Leipzig.

Ein vielversprechendes Erstlingswerk, das namentlich in rhythmischer Hinsicht manches Interessante bietet. Ein Hauptthema beherrscht im wesentlichen das ganze Werk, in dem das Scherzo mit dem langsamen Satz vereinigt ist. Dr. Wilh. Altmann

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14590. — „Tage mit Liszt" betitelt Alberta v. Puttkamer eine „persönliche Erinnerung" —: einige Tage mit Liszt in Strassburg im Mai 1885; „in Liszts Wesen lag etwas im besten Sinne des Wortes Aristokratisches, ja sogar etwas Beherrschendes, so dass man unwillkürlich an Schillers Wort gemahnt wurde, das er Karl VII. in der „Jungfrau von Orleans" reden lässt: „Es soll der Sänger mit dem König gehen — Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen".

— No. 14619. — „Ein Brahmshaus in Wien" von Julius Korngold. Ein Nekrolog, gewidmet dem zur Demolierung bestimmten Wohnhaus Brahms' in der Karlsgasse ... „Denn, was man auch sagen mag, Brahms ist populär geworden, so weit es ein Komponist werden kann, der die strengen Formen gepflegt und keine Oper geschrieben hat. Freilich, der Volksmann, den die Drehorgeln und Biermusiken machen, ist er nicht. Aber das waren und sind ja auch Beethoven und Schumann nicht. Das Brahmssche Lied, das schönste und gehaltvollste, das seit Schubert und Schumann gesungen worden, ist tief zu einer edlen Volkstümlichkeit vorgedrungen; seine Klaviermusik blüht in jedem musikverständigen Hause."

DRESDNER ANZEIGER 1905, No. 18 (Sonntagsbeilage). — „Anton Friedrich Thibaut als Musiker (1772—1840)" von C. Witting. Enthält interessante Aussprüche Thibauts „über den Effekt" und „über das Instrumentieren", ebenso auch „über Vielseitigkeit" und „über Verdorbenheit der Texte". Manches mutet ganz modern an.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1905, No. 5. — „Karl Hagel" — ein 1847 in Voigtstadt in Thüringen geborener Musiker, „hat sich als Komponist mit Erfolg hervorgetan, aber trotz der Güte seiner Werke gehört er zu den total Vernachlässigten" — „speziell über die vierte (d-moll) Symphonie gehen die Urteile in hohen Wogen".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 35—38. — „Letzte Klänge der New-Yorker Saison" registriert August Spanuth. Sehr wertvoll und viel des Wahren enthaltend ist „ein monographischer Versuch" M. Steuers, des jüngst Verstorbenen, unter dem Titel „Von den Leiden und Freuden eines Musikreferenten". Hermann Frhr. v. d. Pfordtens Aufsatz „Kunstgesang und Gesangskunst" tritt der vielverbreiteten Ansicht entgegen, die Gesangskunst sei ein italienisches Privilegium; er stellt fest, dass in den Werken der deutschen Meister bis zu Wagner sich gar viel italienischer Anklang findet, und bedauert, dass der Deutsche so viel Nichtdeutsches zu singen bekomme.

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 16—18. — „Coöperatie op muzikaal gebied", „Federation des artistes musiciens de France", „Onze Critiek", „De Critiek-Strijdvraag" (von S. Brors).

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Berlin) 1905, No. 8. — Max Friedlaenders Aufsatz „Kompositionen zu Schillers Werken" geht von Beethovens „Lied an die Freude" aus, beklagt die Teilnahmslosigkeit der älteren Meister der Wiener Schule den grossen Dichtern gegenüber, ebenso, dass Schubert nicht stark durch Schiller inspiriert wurde, dass Weber achtlos an den Schätzen der deutschen Lyrik vorüber

ging. Sehr schön wird Schillers Einfluss auf unbedeutende deutsche und auf fremde Musiker dargetan.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, No. 9–10. — Das neunte Heft befasst sich mit Fredrik Pacius. Ein Aufsatz Karl Flodins („Fredrik Pacius") würdigt ihn einleitend; weitere Artikel behandeln „Nina Pacius", „En Premiär" (gez. A. R., über die Erstaufführung von „Kung Karls Jakt" 1852), „Några anteckningar rörande Pacius' ankomst till Finland och hans första konserter" (von Otto Andersson), „Till serien af Paciusminnen" (gez. G. A. G.). Unter dem Titel „Ur Pacius' brefsamling" teilt Otto Andersson interessante Briefe von Spohr und von Moritz Hauptmann an Pacius mit. Für uns ist besonders interessant der Aufsatz „Strömningar inom Tysklands musiklif" von Gerhard Schjelderup, der eine Übersicht über die neueren deutschen Komponisten gibt. Mit der Frage der musikalischen Ausbildung befasst sich G. A. Gripenbergs Artikel „Hvilken musikalisk spis erbjuda vi det uppväxande släktet hos oss?"

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 6. — Enthält eine „Übersicht über den Bestand des evangel. Kirchengesangvereins für Deutschland" und interessante Ergänzungen Nelles unter dem Titel „Noch einmal der 2. Band der sämtlichen Werke Joh. Herm. Scheins".

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 413. — Der Aufsatz „Schiller" (gez. J. S. S.) beruht auf dem Gedanken „poetry is but part of music". George Langley berichtet über „The pianoforte works of Francis Edward Bache", „Elgar and Strauss" werden von Herbert Antcliffe miteinander verglichen. Der Schluss von Ellen von Tideboehls Artikel „P. J. Tschaikowsky and Mme von Meck" entrollt viel glühende Leidenschaft.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1905, No. 6 — „Aus meiner Erinnerungsmappe" benennt sich ein kleiner Aufsatz von Peter Cornelius, der 1868 in einem Berliner Blättchen erschienen und seither ganz verschollen war. Nun hat ihn Carl Maria Cornelius aufgetrieben und veröffentlicht. „Ein stilles Schillerfest" (9. Mai 1855) schildert Cornelius in ihm. Ein hübscher selbstbiographischer Ausschnitt sind Siegmunds von Hausegger „Kinder- und Jugendjahre in Graz" zu nennen. Endlich behandelt Karl Heckel „Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner" mit heisser Liebe zu dem Künstler und voll tiefen Verständnisses für seine Individualität.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 15–16. — Eine umfangreiche Abhandlung von Alfred Schüz behandelt das Thema „Schiller und die Musik" gründlich, geistvoll und vielseitig. Namentlich was über Schiller und das Melodram gesagt wird, ist wertvoll und reich an neuen Anregungen und Gesichtspunkten. E. v. Komorzynski zieht einen Vergleich zwischen „Schiller und Mozart". Max Dietz berichtet über „Schiller-Symphonieen" (Hans Huber „Tellsymphonie," Moszkowski „Johanna d'Arc", Rheinberger „Wallenstein-Symphonie"). „Dramatische Parallelen zwischen Schiller und Wagner" stellt Richard Sternfeld auf, über „Kompositionen Schillerscher Gedichte schreibt Julius Blaschke. — In No. 16 gibt Ernst Otto Nodnagel eine technische Analyse: „Gustav Mahlers erste Symphonie in D-dur", berichtet E. v. Komorzynski über „Grillparzers Klavierlehrer" (Gallus), J. C. Lusztig über „Die Heirat wider Willen", Johanna Kanold über „Fedor Schaljapin".

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 9. — Als Ergänzung zu einem kritischen Aufsatz von Hans Schmidkunz „Kompositionen von Josef Reiter", würdigt E. v. Komorzynski („Josef Reiter") in einem kleinen Artikel Reiters Ringen und endlichen Sieg. Ein technisch und historisch wertvoller Beitrag Hugo Riemanns betitelt sich „Die Originalkomposition für Instrumente im 16. Jahrhundert".

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 8. — „Note sur un ouvrage inédit de M. A. Charpentier" (1634—1704) von Henry Quittard; „Zur Notenschrift" von Thorald Jerichau; „Regarding carillons" von W. W. Starmer.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 20/3. — L. Schiedermair schreibt über „G. Mahler" — sehr geistvoll, auf manche noch offene Frage hindeutend; sonst sei erwähnt: Karl Thiessen: „Das deutsche Gesangvereinswesen"; A. Schering: „Der allgemeine deutsche Musikverein seit Liszts Tode"; R. Wickenhauser: „Der steiermärkische Musikverein in Graz"; M. Morold: „W. Kienzl"; R. Louis: „F. Löwe"; Paul Marsop: „Dem Verklärten von Schillings"; C. M. v. Savenau: „Ein Trinklied aus dem 16. Jahrhundert"; W. Niemann: „Ein neu veröffentlichtes Jugendwerk R. Wagners" (Klavierphantasie in fis-moll).

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 15—21. — Elsa Asenijeff beleuchtet „Das Musikalische in Max Klingers Schaffen"; über „Siegfried Wagner" schreibt C. Fr. Glasenapp, Erich Kloss über „Schiller und die Musik" und „Richard Wagner und die klassische Literatur"; einen Nekrolog „Julius Kniese" liefert Ed. Reuss, Wilh. Weber eine Entwicklungsstudie „M. Enrico Bossi", Moritz Wirth einen „Nachtrag zu Wagner in Leipzig 1862" (der Aufsatz bezieht sich auf die Aufführung des Meistersingervorspiels im Konzert des Leipziger Orchesterpensionsfonds 1862 und enthält einen wertvollen Brief Karl Reineckes).

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 14—21. — G. R. Kruse („Der Barbier von Bagdad und seine Familie") behandelt die Barbierdramen vor Cornelius. E. Segnitz bespricht „Draesekes Christus". F. Weingartner ergreift das Wort „Zum Beethovenfest in Mainz" („Die Pastorale und die achte Symphonie stehen einzig da"), über das auch O. Lessmann („Das Beethovenfest in Mainz") berichtet. Ausserdem die Artikel: „Das erste Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" von E. O. Nodnagel, „Zur Schillerfeier" von Paul Riesenfeld, „Domestica und Domestiken" von demselben (gegen die falsche Auslegung der Symphonia domestica), „Antonio Salieri" von M. Puttmann, „Neue Lohengrinskizzen" von A. Obrist, „Der Erzeugungsmechanismus unseres Operngenusses" von Bernhard Uffrecht („Die Wirkung der Oper ist gesteigerter Musikgenuss, ihr Wesen Hervorrufung dieser Steigerung durch das Drama und ihr wesentlicher Bestandteil die Musik").

LE MENÉSTREL (Paris) 1905, No. 18—21. — Durch die Hefte zieht sich ein sehr schöner, feurig gehaltener Aufsatz „Le secret de Beethoven" von Raymond Bouyer.

BAYREUTHER BLÄTTER 1905, 4.—6. Stück. — Enthält: „R. Wagner über Schiller", „Goethe über Schiller", „Schiller und der deutsche Idealismus" von Alexander Wernicke, „Richard Wagners Entwurf zu den Bergwerken von Falun" mit Einleitung von Ermisch.



FAMILIENBILD VON ADOLPH MENZEL

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1905, No. 2. — „Lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a G. B. Doni ed una vegila drammatica-musicale del medesinco" von A. Solerti. „Nouvelles lettres de H. Berlioz" von J. G. Prod'homme. „La lirica musicale di Pietro Metastasio" von J. M. Baroni. „Elenco cronologico delle opere di Pietro Guglielmi" (1727—1804) von F. Piovano. „La questione del Parsifal in America" von N. Tabanelli.

RIVISTA D'ITALIA (Rom) 1905, No. 5. — Ein Aufsatz „Intorno ad una canzonetta del Metastasio" von F. Pasini.

LA RÉVUE DE PARIS 1905, No. 9—10. — Ein sehr interessantes Urteil von Ch. Gonnod über „R. Wagner" wird veröffentlicht („La négation de lois fondamentales ne peut être admise à se donner pour un élément de progrès ... S'affranchir des lois, c'est se précipiter dans toutes les anarchies"). — Eine ausführliche Darstellnng von Romain Rolland würdigt „Hugo Wolf" („ceux qui meurent peu à peu, qui se survivent è eux-mêmes, qui assistent lentement à la ruine, pièce par pièce, de leur âme!")

DER TÜRMER (Stuttgart) 1905, No. 8. — „Schiller über Musik", „Schiller und die Musik" von Karl Storck (berücksichtigt namentlich die Musiker unter Schillers Freunden), „Schiller in der Musik" von demselben.

DER KUNSTWART (Leipzig) 1905, No. 13—16. — O. Bernhard schreibt über „Arnold Mendelssohn", R. Batka über „Schiller und die Musik" („Seine eigenen Gedichte in den idealen Äther der Musik getaucht zu sehen, war Schillers lebhafter Wunsch"), A. Schüz über „Die Musik zu Schillers Dramen" („Es wäre eine schöne Frucht der Schillerfeiern, wenn sich unsere bedeutenden Tonkünstler mit grösserer Begierde Schiller näherten."), K. Grunsky über „Deutsche Musik in Paris" und über „Klaviermusik und musikalische Bildung" (tritt dafür ein, dass ein Klavierspieler nicht ausschliesslich Klavierliteratur kennen lernen und pflegen soll).

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) Sonntagsbeilage 1905, No. 19, 20. — Ausführlich setzt Alfr. Chr. Kalischer „Beethovens Beziehungen zu Schiller" auseinander. Namentlich aus den angeführten zahlreichen Briefstellen und Aussprüchen geht deutlich hervor, wie enthusiastisch Beethoven über Schiller gedacht hat.

BURSCHENSCHAFTLICHE BLÄTTER (Berlin) 1905, No. 4. — Julius Meyer feiert in seinem Aufsatz „Justus Wilhelm Lyra" den Genannten als Komponisten allbekannter und beliebter Studentenlieder. Er schliesst: „Und wir Burschenschafter dürfen stolz ausrufen: Er war unser!"

BRESLAUER ZEITUNG 1905, No. 397. — Der „S." unterzeichnete Artikel „Musikfeste und kein Ende!" klingt in die Warnung aus: „Die holde Frau Musika kann lachen, sie hat (anscheinend) nie eine glänzendere Zeit gesehen als die heutige. Doch nichts ist schwerer zu ertragen als eine Reihe von guten Tagen. Auch in puncto „Musikfeste" kann es leicht ein „Zuviel" geben. Fast schon scheint die natürliche Grenze der Zweckmässigkeit überschritten. Daher: Vorsicht vor der Reaktion!"

HAMBURGISCHER KORRESPONDENT 1905, No. 265. — Mit schwärmerischen Worten feiert Fritz Volbach „Hans von Bülow" als ein unerreichtes Vorbild, einen Lehrer von grösster persönlicher Kraft.

ST. PETERSBURGER ZEITUNG (Montagsblatt) 1905, No. 82. — Oskar v. Riesemann berichtigt in einem ausführlichen Artikel („Richard Strauss und die russische

Musik") die zahlreichen Fehler, die ein in einer von Richard Strauss herausgegebenen Sammlung erschienenes Buch von Bruneau über die russische Musik enthält. Riesemanns Aufsatz muss als eine unentbehrliche Ergänzung zu dem erwähnten Buch bezeichnet werden.

DAS KLEINE JOURNAL (Berlin) 1905, No. 168. — J. C. Lusztigs Betrachtung „Zum Schluss der Opernsaison" tadelt an der Berliner Hofoper die allzugrosse Berücksichtigung des Dekorativen und Maschinellen, die mitunter auf Kosten der Musik stattfinde.

WÜRTTEMBERGISCHE VIERTELJAHRSHEFTE F. LANDESGESCHICHTE (Stuttgart) 1905, XIV. — Unter dem Titel „Zur Biographie der Marianne Pirker" veröffentlicht Ernst Holzer einen 1791 in der von Rat Bossler herausgegebenen „Musikalischen Korrespondenz" anonym erschienenen Aufsatz über Marianne Pirker, die berühmte Heilbronner Gesangs- und Musiklehrerin des achtzehnten Jahrhunderts. Es wird darin ganz besonders der grossen Fähigkeit gedacht, die die seltsame Frau auf den Gebieten der Musikästhetik und der Dramaturgie entfaltete, und namentlich ihre Vielseitigkeit betont, die sie, die sieben lebende Sprachen vollständig beherrschte, gleichwohl eine vortreffliche Hausfrau sein liess. Holzer fügt interessante Angaben über den mutmasslichen Verfasser des Artikels hinzu: es war dies der Stadtarzt von Heilbronn, Dr. Friedr. Aug. Weber (1753—1806), ein Schüler Marianne Pirkers, der sich selbst als Komponist stark betätigt hat.

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1905, No. 6 und 7. — Der Aufsatz „Mozart — der erste Harmoniumkomponist" von Walter Lückhoff zeigt, von Mozarts „Adagio für Harmonika" und dem 1791 geschaffenen Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola und Cello (Köchel No. 617) ausgehend, dass bereits Mozart „echte Harmoniummusik" komponiert hat. Auch so manche Bläsersätze von Mozart sind für das Harmonium wie geschaffen — als Beispiel wird auf das kanonische Adagio für zwei Bassethörner und ein Fagott hingewiesen. — In einem andern Aufsatz tritt Walter Lückhoff für die „Bachsche Klaviermusik auf dem Harmonium" ein und unterstützt seine Ansicht, dass sich Bach für das Harmonium sehr eigne, mit zahlreichen treffenden Bemerkungen. In der Rubrik „Der Merker" spricht sich R. Batka sehr beherzigenswert über Misstände im zeitgenössischen Musikleben aus: (Musikfeste in ihren üblen Folgen, mangelhafte Pflege der Hausmusik, Übelstände im Programmwesen u. a.). Eine schöne Studie von Heinrich Zoellner betitelt sich „Über Erklärung von Instrumentalmusik"; sie spricht der Erklärung das Wort, und nach ihr ist die Abhängigkeit eines Tonstücks von Stimmung und Entstehungsort sehr gut möglich. So sehr sich also Zoellner gegen die Ausdeutelei und Kleinlichkeit in der Erklärung wendet, so sehr tritt er für ein edleres Eindringen in die Werke der Musik ein: „Der Musikforscher, welcher mit geistvollem Worte und nicht allzusehr ins kleine gehender Ausdeutung den Sinn der erhabenen Tonwerke zu vermitteln versucht, der kann nur Segen stiften. Das Bestreben, in das Werk selbst und damit auch in den Geist desselben einzudringen, ist bei einigermassen natürlicher, musikalischer Anlage meistens von Erfolg gekrönt."

UMSCHAU

NEUE OPERN

Graf Isaac de Camondo: „Le Clown", ein zweiaktiges lyrisches Drama von Victor Capoui, soll in nächster Saison an der Pariser Grossen Oper herausgebracht werden.

Frederik Delius: „Romeo und Julie auf dem Dorfe", Textbuch nach Gottfried Keller, ist von der Komischen Oper in Berlin zur Aufführnng erworben worden.

Paul Ducas: „Blaubart und Ariadne", nach Maeterlincks gleichnamigem Drama, betitelt sich eine Oper, an die der Komponist die letzte Hand legt.

Paul Gilson: „Princesse Rayon de Soleil" wird am Brüsseler Monnaie-Theater ihre Uraufführung erleben.

Alfred Hill: „Tabu", eine Maori-Oper, Libretto von Arthur Adams, erweckte bei ihrer Erstaufführung in Sidney lebhaftes Interesse.

F. A. Köhler: „Thessa bei Hofe", komische Oper in drei Akten, Text von Max Feldberg, an der der Komponist zurzeit arbeitet.

Ruggiero Leoncavallo: „Die Jugend des Figaro", Scenarium von V. Sardou, ist der Titel einer Spieloper.

Charles Henry Maréchal: „Gregor III.", grosse Oper, lautet der Titel eines neuen Bühnenwerkes des französischen Tonsetzers.

Jules Massenet: „Ariadne", Dichtung von Catulle Mendès, wird vom Komponisten zurzeit instrumentiert.

Emile Mathieu: „La reine Vasthy", Buch vom Komponisten, wird am Monnaie-Theater in Brüssel ihre Uraufführung erleben.

Jakob Meckel: „Teja", Buch vom Komponisten nach Felix Dahns „Ein Kampf um Rom", betitelt sich ein Musikdrama, das der Komponist soeben vollendet hat.

Monsignore de Moucherone: „Sogno di un Giorno" (Traum eines Tages), Text von Maruchi, das Bühnenwerk eines jungen römischen Priesters, soll zu Beginn der Saison an mehreren italienischen Theatern zur Aufführung gelangen.

Tommaso Montefiore: „Cecilia" fand bei ihrer Erstaufführung in Ravenna günstige Aufnahme.

Gabriel Pierné: „Man spielt nicht mit dem Feuer", ein dreiaktiges musikalisches Lustspiel von Louis Leloir nach dem gleichnamigen Stück von Alfred de Musset ist von der Pariser Komischen Oper zur Aufführung angenommen worden.

Spiro Samara: „Mademoiselle de Belle Isle" hat Sonzogno für Mailand erworben.

Mieczislaus Soltys: „Die Republik von Babin", eine komische Oper, gelangte in Krakau und Lemberg zur Aufführung.

Amherst Webber: „Fiorella", Libretto von V. Sardou, ging am Waldorf-Theater in London in Szene.

Charles Widor: „Les pêcheurs de St. Jean" sind von der Komischen Oper in Paris angenommen worden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Barmen: Die einaktige Oper „Burenblut" von F. A. Köhler wurde vom Stadttheater für die Spielzeit 1905-6 zur Uraufführung angenommen.

Brüssel: Am Monnaie-Theater werden ihre Uraufführungen erleben: „Deidamia" von Lucien Solvay und François Rasse, „Auferstehung" von Franz Alfano.

KONZERTE

Gainesville (Ga.): Vom 6. bis 9. Juni feierte die „Southern Music Teachers' Association" in Gainesville, Georgia, U.-S.-A., ihre alljährliche Zusammenkunft, die in diesem Jahre zum fünften Male stattfand. Wie wir aus einer Zuschrift entnehmen, legt diese Veranstaltung Zeugnis davon ab, dass das Musikleben auch im südlichen Teil der Vereinigten Staaten eine liebe- und verständnisvolle Pflege erfährt. Neben Vorträgen und geschäftlichen Verhandlungen wurde ein reichhaltiges Konzertprogramm absolviert, von dem wir u. a. nennen: ein Brahms-Recital (Pianist Kurt Mueller) mit der f-moll Sonate, den Intermezzi op. 117, der Ballade op. 10 No. 2, den Paganini-Variationen, Ungarischen Tänzen, ferner einen Klavierabend von Bisdice Blye (u. a. Kompositionen von Beethoven, Brahms, Chopin, Schubert, Rubinstein, Heydt), ein Piano-Recital (Oswald Bauer) mit Werken von Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Schubert-Liszt, Weber-Tausig, Orgelvorträge von Miss Bartholemew (Bach, Schumann, Shelly, Guilmant, Merkel, Saint-Saëns, Dubois, C. Franck) und Mr. Mc Connell. Ausserdem liessen sich noch eine Reihe Sänger und Sängerinnen hören.

TAGESCHRONIK

Das „Neue Wiener Tagblatt" veröffentlichte kürzlich folgenden bisher unbekannten Brief, den Hugo Wolf am 25. Mai 1899 aus der Wiener Irrenanstalt an Thomas Koschat gerichtet hat: „Lieber Herr und Freund! Lange, recht lange ist es her, dass wir in einem freundschaftlichen Verhältnisse zu einander standen. Sie hatten in jener Zeit einiges Interesse für meine Kompositionen gezeigt, was mich einige Male veranlasste, mich auch mit Ihren Werken zu beschäftigen, die mir viel Vergnügen bereiteten, was einem sonst nicht alle Tage beschieden ist. Je länger man dem Getriebe der Welt zusieht, um so bälder wird man desselben müde. Und so kommt es, dass man die Welt oft mit anderen Augen ansieht, als es gemeiniglich üblich ist. Wie es aber auch immer sein möge, die Welt wird einem für alle Zeit und Ewigkeit ein Rätsel sein. Hoffentlich geht es Ihnen, lieber Herr Koschat, recht gut, und Sie freuen sich des besten Wohlbefindens, wie man es Ihrer stattlichen Statur auch mit Recht zutrauen dürfte. Würden Sie mir, lieber Herr Koschat, wohl das Vergnügen machen und mich mit Ihrem Besuche beehren, so würde sich sehr darauf freuen Ihr sehr ergebener Hugo Wolf. Wien, 25. Mai 1899. — Vielleicht könnten Sie durch einen Besuch des Primarius dieser Anstalt bewirken, mich aus der Anstalt zu bringen und mitzunehmen, gleichviel wohin, nur recht weit weg von hier."

Die Direktion des St. Petersburger Konservatoriums hat, wie die „Russj" mitteilt, den Beschluss gefasst, mit dem Beginn des nächsten Lehrjahres von den neueintretenden Zöglingen die schriftliche Erklärung zu verlangen, dass

sie zu keinen Obstruktionen und Demonstrationen ihre Zuflucht nehmen und keinerlei Reformen, welcher Art sie auch sein mögen, unternehmen werden. Ohne diese schriftliche Erklärung soll kein Schüler Aufnahme finden. Viele Professoren sollen diese Handlungsweise als unvereinbar mit der Würde des Konservatoriums und als erniedrigend für die Zöglinge erklärt haben, und daher die Absicht hegen, bei der Verwirklichung dieser Massnahme aus dem Bestande des Lehrpersonals des Konservatoriums auszuscheiden.

Als Festort der nächstjährigen Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ ist bei der Grazer Hauptversammlung Essen a. Ruhr bestimmt worden.

Hans Pfitzner, der bisherige Kapellmeister des Theaters des Westens in Berlin hat seine Stellung an dieser Bühne mit Schluss dieser Saison niedergelegt. Nach gütlicher Übereinkunft mit Herrn Prasch wird der Komponist in kommender Saison, der letzten seines Kontraktes, nicht mehr ständig dem Institut angehören, sondern nur noch zwei neue Opern, darunter das neue Werk Wolf Ferrari's, einstudieren und dirigieren. Pfitzner ist gegenwärtig mit einer interessanten künstlerischen Arbeit beschäftigt. Er will die Partitur der Oper „Undine“ von E. Th. A. Hoffmann, die im Jahre 1817 in Berlin gespielt wurde und seither verschollen blieb, auf Grund eines in der Berliner königlichen Bibliothek befindlichen Manuskripts wieder allgemein zugänglich machen. Den Text dieser Oper hat der Dichter des gleichnamigen Romans, Fouqué, verfasst.

Musikdirektor Martin Spörr-Karlsbad tritt mit Beginn der kommenden Konzertsaison in den Verband des Wiener Konzertvereins als Dirigent der populären Konzerte.

Zum Dirigenten des Kieler Gesangvereins wurde der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Kiel, Dr. phil. Albert Mayer-Reinach, gewählt.

Hoftheaterintendant v. Possart in München hat um seine Entbebung vom Amte nachgesucht und sie vom 1. Oktober ab erhalten. Possart wird noch die diesjährigen Festspiele im Prinz-Regententheater leiten.

Der Direktor des Pariser Konservatoriums Théodore Dubois tritt von seinem Posten zurück. Sein Nachfolger wird Gabriel Fauré, Organist an der Madeleine, Musikkritiker des „Figaro“ und fein empfindender Tonsetzer.

Unter dem Titel „Le Mercure musical“ erscheint seit kurzem in Paris eine neue Halbmonatsschrift unter Redaktion von Louis Laloy und Jean Marnold.

Die städtischen Kollegien in Osnabrück beschlossen den Bau eines neuen Stadttheaters. Die Kosten belaufen sich auf etwa 500000 Mark.

In Perchtoldsdorf wurde an dem Hause Brunnengasse 26, wo Hugo Wolf des öfteren geweilt hatte und wo eine Reihe seiner Tonschöpfungen (Mörike-Zyklus, Spanisches Liederbuch, ein Teil seiner Oper „Der Corregidor“ usw.) entstanden ist, eine vom Perchtoldsdorfer Männergesangverein errichtete Gedenktafel in feierlicher Weise enthüllt.

Auf dem Südfriedhof in Leipzig ist auf dem Grabe des vor zwei Jahren verstorbenen Prof. B. Robert Papperitz, des langjährigen Theorielehrers am Leipziger Konservatorium und Organisten an der Nikolaikirche, ein aus der Hand des Leipziger Bildhauers Werner Stein hervorgegangenes Marmordenkmal errichtet worden.

Kgl. Musikdirektor Heinrich Witte-Essen hat den Professortitel erhalten.

Direktor Friedrich Erdmann-Jessnitzer, der langjährige Leiter des Stadt-

theaters in Bremen, wurde vom Grossherzog von Weimar zum grossherzoglich sächsischen Hofrat ernannt.

Kammersänger Otto Brucks erhielt vom Herzog von Anhalt den Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst.

Dem städtischen Kapellmeister Louis Lüstner, Königl. Musikdirektor zu Wiesbaden, wurde der Rote Adlerorden IV. Klasse verliehen.

Musikdirektor Robert Laugs wurde von der Stadt Hagen i. W. zum städtischen Musikdirektor ernannt.

Joseph Joachim hat die königlich grossbritannische Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Erich Wolf Degner, der Direktor der grossherzoglichen Musikschule in Weimar, erhielt vom Grossherzog von Sachsen-Weimar den Professortitel.

Der Kapellmeister am Leipziger Stadttheater Bernhard Porst erhielt vom Erbprinzen zu Reuss j. L. das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft.

In das Sternsche Konservatorium in Berlin werden mit Beginn des neuen Schuljahres Prof. James Kwast und Frieda Kwast-Hodapp als Lehrkräfte für die Klavierausbildungsklasse eintreten. Ausserdem ist Theodor Bohlmann, der seit zehn Jahren am Konservatorium in Cincinnati als Pianist und Lehrer wirkt, als Lehrer gewonnen. An Stelle des Violinvirtuosen Issay Barmas übernimmt Alfred Wittenberg eine Violinausbildungsklasse, desgleichen der erste Konzertmeister der „Komischen Oper", Prof. Fritz Arányi, der in Budapest als Konzertmeister der dortigen Oper und als Lehrer am dortigen Konservatoriums tätig war.

TOTENSCHAU

Der königl. württembergische Hofopernsänger Karl Eichhorn-Sens, ein vorzüglicher Tenorist, ist in Stuttgart im Alter von 70 Jahren gestorben.

Musikdirektor Louis Schlottmann, früher als Beethovenspieler und feinsinniger Liederkomponist bekannt, verstarb am 13. Juni in Berlin im Alter von 79 Jahren.

Im fünfundvierzigsten Lebensjahre ist in Schwerin, wo sie seit 1882 Mitglied des Hoftheaters war, die treffliche Altistin Kammersängerin Minna Aiken-Minor am Herzschlag gestorben.

In München starb am 7. Juni im 42. Lebensjahre der königl. Kammermusiker Johann Schwelger.

Professor Wilhelm Kuppe, der im Bonner musikalischen Leben eine angesehene Stellung einnahm und besonders für die Erwerbung des Beethovenhauses durch den Verein gleichen Namens wirkte, ist am 20. Juni verschieden.

Der Londoner Konzertagent N. Vert starb am 3. Juni im 61. Lebensjahre.

Die längere Zeit an der Pariser Grossen Oper tätig gewesene Sängerin Eva Defrane ist im Alter von 49 Jahren gestorben.

In Florenz starb die ehedem gefeierte Sängerin Marietta Biancolini.

Dr. Charles Stegall, Lehrer für Harmonielehre und Orgelspiel an der Royal Academy of music in London, Kirchenkomponist, schied am 7. Juni im Alter von 79 Jahren aus dem Leben.

In Gütersloh starb Musikdirektor Heinrich Zander im eben vollendeten 55. Lebensjahr.

Der Priester Felice Bansi, lange Zeit Organist an der Kathedrale zu Santiago de Chile, ist in seiner Vaterstadt Caravaggio, 75 Jahre alt, gestorben.

EINGESANDT

Berichtigung zu Seite 391 des dritten Quartalsbandes in dem Aufsatz: Richard Wagner als „lyrischer Dichter". — Ganz plötzlich und unversehens, und ohne dass ich Ihre Zeitschrift gerade vor mir aufgeschlagen gehabt hätte, fiel mir neulich die Stelle auf Seite 391 des letzten Quartalsbandes der „Musik" ein, an welcher ich Ihnen und Ihren geschätzten Lesern den Besitzer des Luzerner „Schweizerhofs" (unter dessen gastlichem Schutz der dritte Akt „Tristan" entstand) durch einen augenblicklichen lapsus memoriae unter falschem Namen vorgestellt, indem ich denselben an jener Stelle als Herrn „Obrist am Rhyn" namhaft machte, da es doch vielmehr Herr Obrist Segesser war, der als Inhaber jenes weitberühmten stattlichen Hotels den Meister volle vier Monate lang — vom April bis August 1859 — zu seinem Gaste hatte und zu dessen voller Zufriedenheit beherbergte, — mit etwaiger Ausnahme der „Marquisen"-Angelegenheit (Wesendonk-Briefe S. 158—59), bei welcher ihm die gleichmässige Front seines Hauses in wenig entgegenkommender Weise über die Bequemlichkeit seines Einwohners ging. Wer sich des an bezeichneter Stelle erwähnten „Volksliedes" erinnert, dem könnte ja schon der blosse Schlussreim desselben: „im Schweizerhof zu Luzern, — gehalten von Herrn — Obrist Segessern" zur Genüge darüber aufklären, dass es sich an der Stelle meines Aufsatzes um eine blosse momentane Namensverwechselung handelte! Herr Obrist am Rhyn hingegen war der Besitzer des Triebschener Landhauses, das der Meister bekanntlich sechs volle Jahre hindurch, von 1866—72, als Mieter inne hatte und, da es ein Fideikommiss war, leider nicht zu eigenem dauerndem Besitz erlangen konnte! Die „Musik" hat davon in ihrem ersten Jahrgang No. 20—21 eine Abbildung gebracht. C. Fr. Glasenapp

Der im zweiten Maiheft der „Musik" erschienene interessante Aufsatz von Henry T. Finck über „Bedeutende amerikanische Komponisten" enthält einen Satz, dem ich eine Berichtigung beifügen möchte. An der Stelle, wo von Edward Mac Dowells Studienzeit bei Joachim Raff in Frankfurt a. M. die Rede ist, wird gesagt, dass Raff als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums „mit einem Gehalt von 6000 Mk. zufrieden sein musste." — Hierzu ist zu bemerken, dass mein Vater selbst den Etat aufstellte und in seinen Direktorgehalt von 7000 (nicht 6000!) Mk. allerdings seine Tätigkeit als Kompositionslehrer mit einrechnete, was jedoch von den Herren des Kuratoriums ausdrücklich als zu niedrig beanstandet wurde. Raff aber blieb bei seinem Sinne; auf den Hinweis, dass er ja dann im Nachteil sei z. B. gegen den mit 9000 Mk. angesetzten ersten Gesangslehrer, erwiderte er: das sei seine Primadonna, und er selbst wolle dem jungen Kunstinstitut möglichst wenig Kosten machen. Wie sehr seine Uneigennützigkeit gewürdigt und vergolten wurde, beweist der Umstand, dass nach seinem Hinscheiden, obwohl er weder für sich noch seine Hinterbliebenen schriftliche Pensionsansprüche besass, die Herren des Kuratoriums meiner Mutter freiwillig eine Pension aussetzten, die sie bis zum heutigen Tage bezieht. — Infolge längerer Abwesenheit ist der Inhalt des betr. Artikels erst jetzt zu meiner Kenntnis gelangt; daher das etwas späte Datum dieser Berichtigung.

26. Juni 1905. Helene Raff

KRITIK

OPER

BERLIN: Neues Kgl. Opern-Theater. „Der Widerspenstigen Zähmung". — Diese Oper ist eines jener Werke, die lange nach dem Tode ihres Schöpfers noch sozusagen unterwegs sind. Die Musiker waren von jeher entzückt von diesem Werk und seiner funkelnden Kleinodientechnik, das Publikum aber hat noch immer Mühe, ein Verhältnis zu ihm zu finden. Es wird schwer halten, die Hindernisse wegzuschaffen, ganz wie beim „Barbier" des Cornelius, der ja auch noch der eigentlichen Entdeckung durchs Publikum harrt. Aber einmal wird es doch gelingen, und das um so eher, je mehr man der Wirkungskraft der Musik vertraut und auf alle Spekulation, auf die schlechten Instinkte des Publikums verzichtet. Daran fehlt es noch heute. Man glaubt der Galerie Zugeständnisse machen zu müssen, hebt die Komik drastischer Situationen hervor, unterstreicht jeden derberen Witz, mit einem Wort: man arbeitet auf Zirkus. Dafür ist aber dieses Werk mit seiner immer feinen, immer vornehmen Musik ganz und gar nicht geeignet. Man sorge für eine musikalisch einwandfreie Wiedergabe, bringe dem Publikum allmählich die Beweglichkeit des Verständnisses bei, die hier Voraussetzung ist, und die Oper wird ihren Weg schon machen. — Die Aufführung, mit der die neue bei Kroll stationierte Sommeroper ihre Spielzeit einleitete, war freilich noch eine ansehnliche Strecke von diesem Ziel entfernt. Aber wenn es auch auf der Bühne an den rechten Kräften fehlte, war der gute Wille doch zu loben. An den Chören war zu merken, dass man fleissig und gewissenhaft geübt hatte, und der Kapellmeister, Dr. Ernst Kunwald, war mit ganzem Herzen bei der Sache. Um die Aufführung mit allem Komfort der Neuzeit auszustatten, hatte die Direktion für eine sehr rührige Claque gesorgt, die sich um die „begeisterte Aufnahme von seiten des Publikums" sehr grosse Verdienste erwarb.
Willy Pastor

BROMBERG: Am ersten Osterfeiertag eröffnete das Rostocker Opernensemble (Kapellmeister Gross, Regisseur Toller) wie alljährlich nach Schluss der Schauspielsaison am Stadttheater ein Monatsoper-Gastspiel. Von Wagner: „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger" und „Walküre" (während der letzten Monatsopern hatten wir zweimal den ganzen „Ring"!) und als „Novität" neben den üblichen Repertoireopern Goetz' „Widerspenstige". Künstlerisch ein im ganzen befriedigendes Niveau.
Karl Bendisch

KÖLN: Der „Verein zur Veranstaltung von Festspielen zu Köln" darf mit Genugtuung auf die soeben beendete erste Serie der Opern-Festspiele zurückschauen. Der künstlerische Erfolg des Debuts ist ein sehr grosser und der pekuniäre so ausgiebig, dass die von opferbereiten Kunstfreunden zur Verfügung gestellten Garantiesummen nicht in Anspruch genommen zu werden brauchen. Somit spricht nichts gegen die dauernde Einbürgerung dieser Sonderaufführungen, vielmehr sind sie als ein bedeutsamer neuer Faktor, den der Verein ins rheinische Kunstleben eingeführt hat, freudig zu begrüssen. Dass in dem neuen Stadttheater ein ausserordentlich geeigneter Rahmen für die Festspiele und den diesmal zahlreich erschienenen Fremden ein sehr angenehmer Tummelplatz zur Verfügung stand, sei nebenbei erwähnt. Ein feingewähltes Repertoire, Dirigenten ersten Ranges und eine grosse Schar trefflicher Sänger und Sängerinnen haben zusammengewirkt, um wahrhaft vornehme Kunstleistungen zu schaffen,

deren rein szenischen Teil Max Marter steig-Köln, Anton Fuchs-München und Georg Droescher-Berlin mit viel feinem Geschmack anordneten. Fritz Steinbach brachte in „Fidelio" und der „Hochzeit des Figaro" wundervolle Orchesterleistungen und stilreine Ensembles zustande, wobei das städtische Orchester sich ehrlichen Ruhm erwarb. Solisten waren im „Fidelio" Anna von Mildenburg-Wien (Leonore), Carl Jörn und Paul Knüpfer-Berlin (Florestan und Rocco), Otto Goritz-New-York (Pizarro), Richard Mayr-Wien (Minister), Waldemar Henke-Wiesbaden (Jacquino) und Margarete Beling-Schäfer-Mannheim (Marzelline). Nur letztere Sängerin enttäuschte, während alle anderen Ausgezeichnetes boten, wenngleich Anna v. Mildenburg gegen Unpässlichkeit ankämpfte. Im Figaro hörte man Paul Knüpfer (Titelrolle), Theodor Bertram-Berlin (Graf), Carl Nebe-Berlin (Bartolo), Albert Reiss-New-York (Basilio), Johanna Gadski-Tauscher-New-York (Gräfin), Grete Forst und Hermine Kittel-Wien (Susanne und Marzelline), Margarete Beling-Schäfer (Cherubin). Diese prachtvolle Figaro-Aufführung ist berufen, ein ganz besonderes Blatt in der Geschichte des Kölner Theaters darzustellen. Fritz Steinbach wurde an beiden Abenden stürmisch gefeiert. Wagners „Meistersinger" gelangten unter Otto Lohse zweimal zu hervorragender Wiedergabe. Theodor Bertram (Sachs) wechselte mit Leopold Demuth-Wien ab, für den verhinderten Münchener Knote trat Carl Jörn (Stolzing) ein, und weiter bestand das Ensemble im wesentlichen aus Beatrix Kernic-Frankfurt (Eva), Hermine Kittel (Magdalena), Richard Mayr (Pogner), Carl Nebe (Beckmesser), Tilmann Liszewsky-Köln (Kothner) und Albert Reiss (David). Lohse war besonders am zweiten Abend, der die Festspiele abschloss, Gegenstand lebhaftester Auszeichnungen. Zweimal erschien auch Richard Strauss am Dirigentenpult, um glanzvolle Leistungen zu vermitteln und durch seine fesselnde Eigenart zu interessieren. In „Tristan und Isolde" hatte er vier Wiener Hofopernleute auf der Bühne: Erik Schmedes (Tristan), Richard Mayr (Marke), Anna von Mildenburg (Isolde), Hermine Kittel (Brangäne), denen sich Otto Goritz (Kurwenal) ebenbürtig anschloss. Strauss' zweiter Abend begann mit Cornelius' „Barbier von Bagdad", der durch Anna Kruil-Dresden (Margiana), Paul Knüpfer (Abul Hassan), Carl Jörn (Nureddin), Albert Reiss (Mustapha) und andere prächtig gesungen wurde. Dann folgte die örtliche Erstaufführung von Strauss' „Feuersnot" mit Anna Kruil (Diemut) und Leopold Demuth (Kunrad) als erstklassigen Vertretern der Hauptrollen. Ich bin der Ansicht, dass, ganz abgesehen von der begreiflichen Steigerung durch des Komponisten persönliche Mitwirkung und die allgemeine Feststimmung, das Werk in seiner höchste Ansprüche befriedigenden Wiedergabe hier an sich einen schönen Erfolg gehabt hat. In voller Erkenntnis ihrer Aufgabe hatte die Festspielleitung dafür Sorge getragen, dass auch die grosse Zahl der kleinen Rollen in sämtlichen Werken eine dem hohen künstlerischen Niveau des Ganzen entsprechende Besetzung fand. Dann sei noch hervorgehoben, dass im „Fidelio" der Kölner Männergesangverein und die oberste Chorklasse des Konservatoriums in wertvollster Weise für die Chöre eintraten, während an anderen Stellen der Kölner Liederkranz, ferner Chor und Knabenchor von der Königl. Hofoper in Berlin mitwirkten. Paul Hiller

KONZERT

BROMBERG: Im Mittelpunkt des Musiklebens unserer Stadt standen auch in dem verflossenen Winter die grossen Chorkonzerte der „Singakademie" und „Liedertafel" — beides Abteilungen der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft — und die vier Abonnementskonzerte der Firma M. Eisenhauer. Die Singakademie, die es unter der langjährigen und temperamentvollen Leitung von

A. Schattschneider zu künstlerisch hoch zu bewertenden Darbietungen gebracht hat, führte zu Beginn der Saison Tinels „Franziskus“ auf und am Schillergedenktage Bruchs „Glocke“. In ersterem wurden die Solopartieen vertreten durch Herrn Lederer-Prina (Franziskus), Betsy Schot und Herrn v. Frossard, in letzterer durch die Damen Fleischhauer, Grach und die Herren Brieger und Jungblut. Beide Konzertabende standen auf künstlerisch hochstehender Stufe. — Die Abonnementskonzerte vermittelten uns an zwei Kammermusikabenden die Bekanntschaft mit dem Petersburger und dem Holländischen Streichquartett, an einem weiteren Abend bot Hermann Brause (Bariton) mit dem Pianisten Coenrad v. Boos ein erlesenes und fein stilisiertes Balladen-, Lieder- und Klavierprogramm und am vierten Konzertabend vereinigten sich Marie Götze mit Xaver Scharwenka zu der üblichen Kombination Klavier und Gesang. Die Abonnementskonzerte haben seit Jahr und Tag ein Stammpublikum und sind sonach gut fundiert. — An Konzerten sei noch erwähnt ein von dem Männergesangverein „Liedertafel“ unter Leitung des Herrn Schattschneider veranstalteter Volksliederabend.
Karl Bendisch

LUZERN: Im Kursaal sind in dieser Frühjahrsaison grössere Veranstaltungen unter dem Titel Concerts Modernes eingeführt worden. Die Hauptaufgabe fällt dabei dem Kurhaus-Orchester zu, das fast durchweg aus Mitgliedern des Orchesters der Mailänder Scala besteht und unter der feinfühligen Direktion von Angelo Fumagalli an subtilster Detailausarbeitung Hervorragendes leistet. Die Programme werden durch Aufführung weniger bekannter Werke abwechslungsreich gestaltet: einer Suite „Italienische Masken“ von Albisi, eines Entre-Acts für Streichinstrumente von Catalani, einer Serenade „Al Castello Medievale“ für Klarinette, Horn, Fagott und Orchester von Bolzoni, eines Stimmungsbildes „Abend am Meer“ von Celega, einer neuen „Wallenstein“-Ouvertüre von Fassbaender u. a. m. — Ausser dem zur Schiller-Feier des Kursaals berufenen Ernst von Possart (Schillings' „Eleusisches Fest“; am Klavier Peter Fassbaender) wurden zu diesen Concerts Modernes für solistische Vorträge berufen: die Pianistin Tschanz-Haenni (Luzern), die Sängerinnen Troyon-Bläsi (Bern) und Althaus-Widmer (Lausanne), die Cellistin Elsa Ruegger (Luzern) und Norah Drewett-London (Klavier).
Schmid

MEMEL: Viertes litauisches Musikfest. Ihr glaubt mir's ja doch nicht recht, liebe Leser, die Ihr näher an der Maass als an der Memel wohnt, und wenn ich's zehnmal sage, dass es auch hier oben im äussersten Nordosten eine ehrliche Musikbegeisterung gibt, die wie auch anderwärts hauptsächlich durch eifrige und opferwillige Arbeit in den Oratorienvereinen genährt wird. Und doch ist es so! Das am 11. und 12. Juni in Memel gefeierte vierte litauische Musikfest lieferte dafür wieder einen schlagenden Beweis. Es beteiligten sich daran die Oratorienvereine von Gumbinnen, Insterburg, Tilsit und Memel, der Frauenchor von Stallupönen, der Ernstsche Gesangverein, die Liedertafel, der Verein der Liederfreunde und der Seminarchor in Memel, im Ganzen ungefähr 300 Personen. Den Grundstock des ungefähr 70 Köpfe starken Orchesters bildete die Kapelle des 41. Infanterie-Regiments aus Tilsit. Als Solisten wirkten mit: Frau Buff-Hedinger (Sopran), Frau Walter-Choinanus (Alt), Richard Fischer (Tenor) und Alexander Heinemann (Bass). Die Aufführungen fanden in der sehr geeigneten und für diesen Zweck besonders hergerichteten Wagenhalle der Kleinbahngesellschaft statt. Der erste Tag war dem „Judas Makkabäus“ von Händel gewidmet. Von Kleinigkeiten abgesehen klappte alles gut: dank der guten Vorbereitung in den einzelnen Vereinen kam unter der kundigen und sicheren Leitung des Festdirigenten, Musikdirektors Juhow-Memel, eine des Werkes durchaus würdige Aufführung zustande. Der Orchesterbegleitung lag eine Bearbeitung des Königl. Musikdirektors Wolff in Tilsit zu-

grunde, die trotz der Verwendung von stilwidrigen Holz- und Blechinstrumenten im allgemeinen einen guten Eindruck machte. Der zweite Tag begann mit einer Aufführung der Pastoralsymphonie. Und dann kam der Teil des ganzen Festes, der wohl auf alle Hörer den tiefsten Eindruck gemacht hat: die Einzelvorträge der Solisten, die teils mit Klavierbegleitung (Frl. Heweicke-Memel), teils mit Orchester sangen. Das Programm dieser Vorträge war ja recht buntscheckig, aber es war doch so vieles darunter, das einem — nein allen den Hunderten oder gar Tausenden ernstlich „an die Nieren" ging, dass man dieses ganzen Programmteiles nur in dankbarster Erinnerung gedenken wird. Und als dann nach dem „Archibald Douglas" (mit Orchesterbegleitung von Hugo Kaun) zum Schluss das Tedeum von Bruckner begann, da fühlte man deutlich, wie alle, Ausführende und Zuhörer, ganz im Bann der Musik, der erhebendsten aller Künste, standen, und in echter, rechter Musikfeststimmung klang das Fest aus. Richard Fricke

REICHENBERG i. B.: Aus der bescheidenen Anzahl gediegener musikalischer Konzertveranstaltungen seien vier Konzerte des Verein der Musikfreunde erwähnt mit Leopold Godowsky, Henri Marteau, Tilly Koenen, Brüsseler Streichquartett. Bei Godowsky leichte Enttäuschung, dagegen für Marteau und die lebhaft an die „Böhmen" erinnernden Brüssler volle Begeisterung. — Ein Orchesterkonzert des Wiener Konzertvereins unter Ferdinand Löwe konnte trotz eines vornehm gewählten, hervorragenden Programms in unserer grössten und „musikalischsten" Stadt Nordböhmens bei einer ganz und gar unqualifizierbaren Teilnahmslosigkeit des Publikums nicht zustande kommen! — Hermann Kögler gab einen eigenen Kompositionsabend; nur sein Trio konnte erhöhtes musikalisches Interesse beanspruchen. — Der Vollständigkeit halber muss ich noch ein Konzert des Chemnitzer Lehrergesangvereins mit Dr. v. Bary als Solisten (Gralserzählung und Tannhäusers Pilgerfahrt) und einen Klavierabend von Leo Kestenberg erwähnen. — Seit kurzem besitzen wir eine Quartettvereinigung aus den besten Militärmusikern zusammengestellt zur Pflege der Kammermusik. Ihre Konzerte sind jedoch nur einem ganz kleinen, besonders bevorzugten Kreise des Publikums zugänglich und gerade deshalb kann ich nicht recht an die musikalisch-pädagogische Absicht und an eine lange Lebensdauer dieser Kammermusikaufführungen glauben. — Fromme Wünsche bleiben noch immer ein eigenes Konzerthaus mit tadellosem Konzertsaal und ein ständiges, aus hervorragenden, absolvierten Konservatoristen gebildetes Stadt- oder Privatorchester. Dr. Schier

REVAL: Unter dem schweren Druck der Zeit hatte auch unser Konzertleben in der nun abgeschlossenen Saison erheblich zu leiden. Nur wenige auswärtige Grössen wagten sich in das Land des Krieges und Aufruhrs. Von den Wenigen begrüssten wir mit besonderer Freude das Brüsseler Streichquartett, das wieder durch seine unvergleichliche Kunst das Entzücken aller ernsten Musikfreunde wachrief. Von den bekannteren Pianisten war diesmal nur Slivinski erschienen. Sensation erregten die schon sehr hübsch technisch ausgearbeiteten, temperamentvollen Vorträge des Wunderkinder-Trios Gebrüder Tschernjawski. Als tüchtigen Cellisten brachte sich Prof. Alfred Glehn aus Moskau in Erinnerung. Maikki Järnefelt, die stimmgewaltige Finnländerin, vertrat allein mit reifer Kunst und starkem Temperament das Gebiet des Sologesanges. So trat denn die einheimische Produktion in dieser Saison stark in den Vordergrund. Von den Chorvereinigungen brachte der Nikolai-Verein (Dirigent Türnpu) Bachs Hohe Messe zur (für Reval überhaupt ersten) Aufführung. Unter den Solisten verdient die Altistin Frau Walter-Cholnanus besonders lobende Erwähnung. Ein bescheideneres Ziel hatte sich der Jäkelsche Verein (Dirigent E. Peterson) gesteckt, indem er Cherubini's c-moll Requiem nach längerer Pause wieder aufnahm. Der „Männergesangverein" und die „Liedertafel" veranstalteten gemeinsam ein grosses Konzert,

dessen Programm Zoellners effektvollen „Bonifazius" und Fr. Lux' etwas antiquierten „Coriolan" brachte. — Im Kammermusikverein gab es an Neuheiten u. a. die c-moll Klavierquartette von R. Strauss und Brahms, das reizende Thuillesche Sextett mit Bläsern und G. Jensens Sinfonietta für Streichorchester. — Die hiesige Musikschule feierte den 10. Todestag Rubinsteins durch einen ausschliesslich Werke des Meisters reproduzierenden Abend. — Im Verlauf des Mai hatten wir in den Konzerten des Warschauer Philharmonischen Orchesters unter Leitung Georg Schneevoigts einen köstlichen Ersatz für den Mangel an Orchesterkonzerten im Winter. Aus der Fülle der Genüsse nennen wir als Novitäten für unsere Stadt Bachs 2. Brandenburgisches Konzert, Brahms' 3. Symphonie und Serenade op. 16, H. Wolfs Italienische Serenade, Dukas' „Apprenti sorcier" und Rimsky-Korssakow's „Sadko". Auch eines interessanten Versuchs mit verdunkeltem Saal und verdecktem Orchester sei Erwähnung getan, wenn auch der Erfolg in mancher Beziehung nicht ganz den Erwartungen entsprach. Stürmische Ovationen wurden dem Dirigenten beim Abschiede dargebracht.

Otto Greiffenhagen

SPEYER: Unser pfälzisches Musikleben bot in der abgelaufenen Saison wohl eine sehr grosse Anzahl von Konzerten, aber es war zumeist ein einseitig gemütlich-konservativer Zug, der durch sie ging; ein mutiger Fortschritt mit Berücksichtigung des wertvollen Neuen war nur selten zu verspüren. Im Vordergrund des Interesses stand Neustadt a. d. H. mit seinen Symphonie-Konzerten des Konversationshaus-Orchesters aus Baden-Baden unter der ausgezeichneten Leitung Ph. Bades. Neben Mozart und Beethoven zierten Wagner (Bruchstücke aus „Tristan und Isolde", „Parsifal" etc.), Liszt (Les Préludes, Mazeppa), Smetana, Saint-Saëns, Berlioz, Tschaikowsky die Programme. Als Solisten bewährten sich Rose Ettinger, Alexander Petschnikoff und Otto Voss. Neu und wertvoll waren die diesen Konzerten vorausgehenden einführenden Vorträge Bades mit Erläuterungen am Flügel. Aus den übrigen Konzerten Bades in Neustadt, die auch in Ludwigshafen gegeben wurden, seien u. a. folgende Werke genannt: Faust-Szenen von Schumann, 13. Psalm von Liszt, Tedeum von Bruckner. — Über den üblichen Rahmen ragte die Landauer Aufführung des Weihnachtsmysteriums von Ph. Wolfrum unter Führung von Walter-Choinanus hinaus. — Ausserordentlich rührig zeigten sich der „Musikverein" und der „Cäcilienverein" in Kaiserslautern, deren tüchtiger Leiter August Pfeiffer ist. Unter seinen Aufführungen ist besonders die des Zoellnerschen „Bonifazius" hervorzuheben. — Dem „Musikverein" und dem „Männergesangverein" der Nachbarstädte Pirmasens und Zweibrücken ist es durch gegenseitige Unterstützung möglich, sich grösseren Aufgaben mit Erfolg zuzuwenden. Zurzeit wird Hutters „Coriolan" für Chor, Soli und Orchester vorbereitet. — Der „Liederkranz" Frankenthal verzeichnet mit seiner „Agandecca"-Aufführung (von Umlauft) eine durchaus rühmliche Leistung. Ferner ist zu erwähnen die sehr gelungene Aufführung von Bruchs „Glocke" durch den Cäcilienverein unter Arthur Bergs temperamentvoller Direktion. — Speyer liess seiner gelungenen Aufführung von Liszts „Elisabeth" eine solche von Händels „Messias" folgen. — Von den Solistenkonzerten ist insbesondere der Liszt-Abend zu nennen, bei dem sich der Pianist Hermann Kellner (München) als Künstler von hervorragender Bedeutung legitimierte. — Im übrigen florieren in der Provinz die Männerchöre; in dem derzeitigen Umfang nicht gerade zum Vorteil des Musiklebens.

Karl August Krauss

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Deutsche Erzähler. Bd. 1—7 (brosch. à Mk. 1). Verlag: Paul Unterborn, Stuttgart.

Hermann Zumpe. Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern und Briefen. Mit Geleitwort von Ernst von Possart. (Mk. 5.) Verlag: C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München 1905.

Robert Linnarz: Methodik des Gesangunterrichts. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1904.

James Huneker: Chopin. The man and his music. Verlag: Charles Scribner's Sons, Newyork 1905.

Karl Grunsky: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. (Mk. 0,80.) Verlag: G. J. Göschen, Leipzig 1905.

Karl Storck: Beethovens Briefe in Auswahl herausgegeben. (Mk. 2,50.) Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Louis Köhler: Der Klavierunterricht. Sechste, neu durchgearbeitete Auflage von Richard **Hofmann.** (Mk. 4.) Verlag: J. J. Weber, Leipzig 1905.

Friedrich Kerst: Mozart-Brevier (geh. Mk. 3, geb. Mk. 4). Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1905.

Peter Lohmann: Lieder. (Mk. 0,50.) Verlag: J. J. Weber, Leipzig 1905.

Adele Gründler: Das Leben Friedrich Schillers. (Mk. 0,90.) Verlag: Ulrich Meyer, Berlin.

Karl Waldeck, Komponist und Domkapellmeister in Linz. Lebensbild. (Kr. 0,40.) Verlag: C. Mareis, Linz.

J. H. Wagenmann: Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder. Verlag: Johannes Räde, Berlin.

MUSIKALIEN

Karl Pembaur: Drei Männerchöre. op. 12 (No. 1 u. 3 à Mk. 0,60, No. 2 Mk. 0,80). Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich.

Hans Huber: Gesänge für Frauenchor, Klavierbegleitung, Flöte, Horn und Bratsche. (No. 2 u. 4 Mk. 3, No. 6 Mk. 1,80.) Ebenda.

O. Wangemann: Phantasie über „Ein feste Burg“ für die Orgel. op. 32 (Mk. 1,80). Ebenda.

Richard Wiesner: Lieder. op. 42 No. 1 (Mk. 1), No. 2 (Mk. 0,60). Ebenda.

Felice Togni: Die Ausbildung der linken Hand. Übungen für die Violine Tl. III. (Mk. 3). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Szalehner Andor: Humoreske. 3. Mazurka für Klavier. Lieder für eine Singstimme und Klavier: Weisst du noch, Auf schwanken Zweigen lauschen, Mit warmen Armen halt ich dich, Ich hab im Garten nach Obst gesucht, Jung Lisbet sucht im Wald den Weg. Selbstverlag des Komponisten.

A. Arensky: Trio No. 2 pour Piano, Violon et Violoncelle. op. 73 (Rbl. 5). Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

Wilhelm Deutsch: Zwei Walzer für Klavier zu zwei Händen. op. 5 (No. 1 Mk. 0,75. No. 2 Mk. 1,25). — Charakterstück: Harlekin für Klavier zu zwei Händen. op. 6 (Mk. 1,50). — Zwei Klavierstücke. op. 7 (Mk. 1,50). Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.

Christian Sinding: An die Heimat. Für gemischten Chor und Baritonsolo mit Pianoforte (Klavierauszug Mk. 3). — Männerlied. Für eine Singstimme und Pianoforte. op. 67 (Mk. 1). — Vier Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. op. 68 (à Mk. 1). — Fünf Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 69 (à Mk. 1). — Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine Singstimme und Pianoforte. (à Mk. 1.) Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Agathe Backer-Gröndahl: Pièces romantiques et autres oenvres pour Piano. op. 36. Tl. I, II, III. (à Mk. 1,50.) — op. 39. Tl. I, II, III. (à Mk. 1,50.) Ebenda.

Josef Rheinberger: Johannisnacht. Für vier Männerstimmen und Orchester oder Pianoforte. Ausgabe für gemischten Chor (Klavierauszug Mk. 3,60). Ebenda.

Julius Weismann: Fingerhütchen. Märchenballade für Bassbariton, vier Frauenstimmen und Orchester. op. 12. (Klavierauszug Mk. 3.) Ebenda.

Peter Tschaikowsky: Symphonie pathétique No. 6. op. 74. Für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Paul Klengel. (Mk. 6,90.) Ebenda.

Richard Strauss: Tennyson's Enoch Arden für Pianoforte. op. 38. Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen von Paul Klengel. (Mk. 7,50.) Ebenda.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XII. Jahrgang. Erster Teil. Jacob Handl (Gallus), Opus musicum II. — Zweiter Teil. H. F. Biber, Violinsonaten (2. Band). Verlag: Artaria & Co., Wien.

Leone Sinigaglia: Romanze für Horn und Streichquartett. op. 3. (Partitur Mk. 1,60. Ausgabe für Horn und Klavier Mk. 1,60). — Scherzo per Quartetto d'Archi. op. 8. (Fr. 1,50.) — Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 23. (No. 1 Mk. 0,80, No. 2 Mk. 1,60, No. 3 Mk. 2.) Verlag: G. Ricordi & Co., Leipzig.

Carl Horwitz: Fünf Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 2. (Mk. 2,50.) — Drei Gedichte für eine mittlere Singstimme und Klavier. op. 3. (Mk. 1,50.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. 16. Band. Kompositionen mit französischem Text. Dritter Teil. Herausgegeben von Adolf Sandberger. (Mk. 20.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. No. 25—28 (à Mk. 0,50). Ebenda.

Pierluigi da Palestrina: Ausgewählte vierstimmige Messen (1. Band). In moderner Partitur redigiert von Hermann Bäuerle. Missa „Lauda Sion". — Missa „Sine nomine" I (X. toni). — Missa „Sine nomine" (IV. toni). (à Mk. 1.) Ebenda.

A. Romberg: Das Lied von der Glocke (Schiller). Klavierauszug mit Text. (Mk. 1.) Ebenda.

Oskar Fried: Verklärte Nacht (Dehmel). op. 9. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. (Mk. 2.) Ebenda.

Rudolf Glickh: Méditation für Harmonium und Klavier. (Mk. 2,50.) Ebenda.

Franz Pönitz: Adagio für Violoncello und Orgel. op. 72. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Granville Bantok: Lyrics from Ferishtah's Fancies. (Mk. 5.) Ebenda.

Ludwig van Beethoven: Sonates pour Piano. Nouvelle Édition par Adolphe F. Wouters. op. 110. (Mk. 2.) Ebenda.

W. von Baussnern: Weinsegen in alter Weise für eine Bassstimme mit Klavier komponiert. (Mk. 1,20.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Hugo Kaun: Fünf Gesänge und Balladen. op. 59. (No. 1—4 à Mk. 1, No. 5 Mk. 1,50.) Ebenda.

Emil Ohlsen: Automobil-Galopp für das Pianoforte. op. 115. (Mk. 1,50.) Ebenda.

O. Wolf: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. (No. 1 Mk. 1,20, No. 2 Mk. 1.) Ebenda.

Theodor Szanto: Dramatische Elegie für Klavier. op. 3. (Mk. 2.) — Lamentation für Klavier (No. 1 Mk. 1,20; No. 2 Mk. 1,80). Ebenda.

Ferdinand Hummel: „Pharao". Für Männerchor. op. 95. (Partitur Mk. 0,80.) Ebenda.

Edmund Parlow: Wieland der Schmied. Ballade für Männerchor. op. 87. (Partitur Mk. 0,60.) Ebenda.

Leopold Stolz: Zwei Lieder für Bariton oder Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. (Mk. 2.) — Zwei Lieder für Sopran oder Tenor. op. 4. (Mk. 2.) — Zwei Lieder für eine Singstimme. op. 5. (Mk. 2.) — Zwei Lieder für eine hohe Stimme. op. 6. (Mk. 2.) Ebenda.

Hugo Kaun: Maria Magdalena. Symphonischer Prolog zu Hebbels gleichnamigem Drama für grosses Orchester. op. 44. (Klavierauszug zu vier Händen vom Komponisten Mk. 2,50; Klavierauszug zu zwei Händen von Otto Singer Mk. 1,80.) Ebenda.

Engelbert Humperdinck: Die Heirat wider Willen. Komische Oper in drei Aufzügen. (Klavierauszug mit Text; Textbuch Mk. 0,80.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Peter Cornelius: Musikalische Werke. Erste Gesamtausgabe, im Auftrage seiner Familie herausgegeben von Max Hasse. Band III. Der Barbier von Bagdad. Komische Oper in zwei Aufzügen. (Partitur Mk. 30. — Klavierauszug mit Text [Waldemar v. Baussnern] (Mk. 5). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ernst Fischer: Waldlied, Schilflied (Lenau), Die Lotosblume (Heine), „Es liegt, bersuht des Schmuckes" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Otto Maass, Wien.

Rud. Gritzner: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Band VIII. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

H. Gottlieb-Noren: Drei Gesänge nach Texten von Emmy Destinn mit Begleitung des Pianoforte. op. 24. (No. 1 und 2 à Mk. 1, No. 3 Mk. 1,50.) Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Ernst Heuser: Zwei Klavierstücke. op. 46. Rhapsodie (Mk. 2), Intermezzo (Mk. 1,50.) Ebenda.

Maurice Moszkowski: Valse de Concert pour le Pianoforte. op. 69. (Mk. 3.) — op. 73. No. 1. Esquisse Vénetienne (Mk. 2), No. 2. Impromptu (Mk. 2,50), No. 3. Course folle (Mk. 3). Ebenda.

Ed. Poldini: Dekameron. Novellen und Novelletten für Klavier (op. 38). I. Chopin in Wien (Mk. 2); II. Schwank (Mk. 2,50); III. Zigeuner-Novelle (Mk. 2); IV. Italienisches Nachtstück (Mk. 2,25); V. Phantastisches Stück in E. T. A. Hoffmanns Manier (Mk. 3); VI. Aus Louis XIV. Zeiten (Mk. 3,50); VII. Spanisches Intermezzo (Mk. 2). — Blumen (nach Fr. Rückert) für Klavier. op. 39. (Mk. 2.50.) — Elfengeschichten für Klavier. op. 40. (Mk. 3.) Ebenda.

Robert Fuchs: Quartett h-moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. op. 75. (Mk. 10.) — Zehn Fugen für das Pianoforte. op. 76. Heft I und II à Mk. 2,50. Verlag: Adolf Robitschek, Wien.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem Andenken des Meisters der deutschen Romantik, Heinrich Marschner (geb. 16. August 1795 zu Zittau), dessen Kunstschaffen das lebendige Zwischenglied zwischen Weber und Wagner bildet und der mit Unrecht heute von den Opernbühnen viel zu sehr vernachlässigt wird, sind zwei Porträts gewidmet: das erste nach einer Lithographie A. Wegers, das zweite nach einer Zeichnung von Julius Giere 1840.

Über den Brief Mozarts, den wir im Faksimile bringen, äussert sich Friedrich Kerst in seinem „Mozart-Brevier" folgendermassen: Der Adressat Hofdämel war nach Ausweis dieses Briefes mit Mozart befreundet. Der Schluss des leicht lesbaren Schriftstückes erklärt sich dahin, dass Mozart die Aufnahme des Freundes in den Freimaurerorden veranlasst hatte. Der Name Hofdämel ist insofern lange Zeit für Mozarts Ruf verhängnisvoll gewesen, als Frau Hofdämel von ihrem Gatten mit einem Rasiermesser schwer verwundet worden ist und man den Grund dafür in einem unerlaubten Verhältnis Mozarts zu der Frau gesucht hat. Unmittelbar nach der Tat entleibte sich Hofdämel selbst. Da dies aber nach dem Tode Mozarts geschah, wie sich nun herausgestellt hat, so lässt sich schon daraus auf ein müssiges Gerede im klatschlustigen Wien schliessen.

Zur Erinnerung an die 120. Wiederkehr des Geburtstages (18. August 1785) des ausgezeichneten Klavierpädagogen Friedrich Wieck, des Vaters von Clara Schumann und Marie Wieck, bringen wir zwei Porträts des charaktervollen Mannes.

Das Bild des vortrefflichen Pianisten und ehedem beliebten Komponisten Julius Schulhoff (geb. am 2. August 1825 zu Prag) ist nach einer Pariser Photographie gefertigt. Er war Schüler von Kisch, Tedesco und Tomaschek, trat mit 18 Jahren zuerst im Gewandhaus auf, und konzertierte dann in Paris, London, Spanien und Russland. Seine Kompositionen gehören der guten Salonmusik einer vergangenen Zeit an. Er starb 1898 in Berlin.

Es folgt eine Nachbildung des Gemäldes „Konzert im Freien" von Giorgio Barbarelli gen. Giorgone (1478—1511. Venezianische Schule). Man geht wohl nicht fehl, wenn man in Giorgione's Bild die Darstellung irgendeiner mystischen Geschichte, wie man sie am Ende des Quattrocento liebte, sucht. Auch dass die Dargestellten selbst die Auftraggeber sind, und das „landschaftliche Genre" in Wirklichkeit gestellt wurde, ist nicht unwahrscheinlich. Das Volk liebte Ereignisse aus dem Leben Christi szenisch darzustellen, während die Aristokratie sich mehr an die Märchengeschichten hielt. Man lebte in Glanz und Freude; ein Genussleben, wie es in der Zeit Louis XIV. dann imitiert wurde. So ist unser Bild als eine „fête champêtre" der Renaissance eines der ersten seiner Art. „Konzert im Freien" ist jedenfalls ein Bild aus Giorgione's letzter Zeit. (Meisterwerke der Malerei. Richard Bong, Berlin.)

In der vor kurzem geschlossenen Menzel-Ausstellung in Berlin haben diejenigen Blätter ein besonderes Interesse erregt, auf denen Menzel sich selbst dargestellt hat. Eine dieser Zeichnungen ist sein köstliches intimes Familienbild, das etwa 1847 entstanden ist. Wir sehen den Künstler rechts neben dem Klavier. Die musizierende Dame ist unzweifelhaft Menzels Schwester, Frau Musikdirektor Krigar. Dass der Meister bis in sein höchstes Alter ein eifriger Musikliebhaber war, weiss jeder Berliner Konzertbesucher.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



Die Musik IV. 22

PALESTRINA

DIE MUSIK

Die Gesetze der Vernunft und des Geschmacks sind ewig, und geniale Menschen brauchen sie nicht erst zu erlernen. Nichts aber ist schlimmer als diese angeblichen Regeln, Manieren, Konventionen, die man in den Kunsıschulen findet.

Eugène Delacroix

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 22

Zweites Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

PALESTRINA

EINE SKIZZE

Von L. Hartmann-Bayreuth

Wer je, wie der Verfasser, das Glück hatte, von der bekannten Terrasse in Trastevere Rom zu überschauen, der wird, nachdem er die unvergleichliche Stadt mit ihren so eindringlich redenden Denkmälern genügend bewundert, wohl auch den Blick über die grünen Grasflächen der Campagna schweifen lassen, aus denen sich schwarze Punkte undeutlich abheben — zerfallene Türme, zerbröckelndes Gemäuer aus der Römerzeit. Und dort, wo das Albanergebirge mit seinen klassischen Konturen jene weite Fläche begrenzt, etwa in der Mitte zwischen Frascati und Tivoli, zieht sich eine graue Häusermasse terrassenförmig den Hügel hinan, das Städtchen Palestrina, in der ältesten Zeit wegen seines Orakels berühmt, der Geburtsort des grossen Meisters der Kirchenmusik: Palestrina.

Unwillkürlich blicken wir auf Rom zurück, die Stätte seiner langjährigen Wirksamkeit. Dort, wo sich die imposante Kuppel der Peterskirche erhebt, wurde seine Marcellusmesse zum erstenmal gesungen; im Lateran erklangen seine Improperien, und an der Basilika St. Maria Maggiore, deren charakteristischer Turm aus der Ferne grüsst, war er Kapellmeister. Robert Schumann hat einmal gesagt: „Sage mir, wo du geboren bist, und ich will dir sagen, wie du komponierst!" Dieses etwas paradox klingende Wort findet auch auf Palestrina Anwendung.

Denn wenn die grüne Einsamkeit der Campagna mit ihren Trümmern aus grosser Zeit den Knaben in milde träumerische Stimmung versetzte, musste das Rom des Cinquecento den Mann zu den höchsten Taten begeistern. Schon nahte die Kuppel der Peterskirche ihrer Vollendung, und die Meisterwerke Michel Angelo's und Raffael's schmückten die Sixtinische Kapelle und die Loggien des Vatikan. Es besteht eine gewisse geistige Verwandtschaft zwischen den Schöpfungen Raffael's und Palestrina's, und wollten wir den Eindruck, den die wunderbare Madonna di Foligno im Vatikan auf uns macht, in Musik umsetzen, wir würden keine würdigere Komposition finden als eine der Marienmotetten Palestrina's.

Freilich sind in dem heutigen Rom eigentlich nur in der sixtinischen Kapelle, der Peterskirche und dem Lateran noch Werke unseres Meisters

zu hören. Was der Verfasser als junger Musiker während der stillen Woche und der Osterfeiertage sonst in Rom an geistlicher Musik gehört, war nichts weniger als Palestrina. Das Wenige jedoch, was von diesem Meister zur Aufführung kam, machte einen gewaltigen Eindruck auf ihn und weckte das Bestreben, auch beizutragen, dass das Interesse an dem grossen römischen Komponisten in unserem Norden immer mehr erstarke.

Giovanni Pierluigi da Palestrina hat seinen Beinamen von seinem Geburtsort Palestrina, dem alten Praeneste in der Nähe Roms. Nach den neueren Forschungen ist er 1526 geboren, nicht 1514 oder 1524, wie man früher annahm.[1]) Sein Vater hiess Sante (männlicher Vorname: Sanctus, noch jetzt im Kirchenstaat und besonders im Sabinergebirge gebräuchlich) Pierluigi, die Mutter Maria Gismondi.

Baini, der bekannte Biograph Palestrina's erzählt von ihm, er sei als kleiner Betteljunge in Rom, von Strasse zu Strasse singend, von dem Kapellmeister der Basilika Maria Maggiore „entdeckt" und behufs weiterer Ausbildung in sein Haus aufgenommen worden. Später sei er eifriger Schüler des Franzosen Goudimel gewesen.

Allein Goudimel war, wie man jetzt weiss, Zeitgenosse Palestrina's, und so ist nur so viel aus den ersten Kompositionen Pierluigi's zu ersehen, dass er in Palestrina und wohl auch in Rom den Unterricht eines jener Niederländer genoss, die damals in Scharen in die ewige Stadt pilgerten, um dort zu lernen und weiter zu lehren. Einige Schriftsteller nennen als seinen Lehrer einen gewissen Claudio Mell.

Hier gilt es, noch eine Sage zu zerstören. Palestrina klagt nämlich in der an Papst Sixtus V. gerichteten Vorrede zum ersten Band seiner Lamentationen, dass es ihm gar oft am Nötigsten gefehlt habe, und so kann man heute noch lesen, auch dieser Genius habe seine unsterblichen Werke unter dem Drucke bitterer Armut geschaffen. Nun hat aber Cicerchia im Archiv von Palestrina Dokumente gefunden, aus denen hervorgeht, dass nicht nur die Eltern Palestrina's vermögende Leute waren, sondern dass er auch selbst eine wohlhabende Bürgerstochter seiner Vaterstadt heiratete. Freilich mochte es Palestrina, da in damaliger Zeit die Komponisten für die Druckkosten ihrer Werke aufkommen mussten, sehr angenehm sein, wenn reiche Gönner ihm diese abnahmen.

Unser Meister verlebte also seine Jugend in geordneten Verhältnissen in Palestrina, das der Sitz eines Kardinalbischofshofes war und eine Kathedrale mit täglichem Chordienst besass.

Seine weiteren Lebensschicksale sind bald erzählt. Er hat Rom nie auf längere Zeit verlassen und war unter elf Päpsten an den drei Haupt-

[1]) Siehe Vorrede zum X. Band der Gesamtausgabe der Werke Palestrina's.

kirchen Roms: St. Peter, St. Johann im Lateran und St. Maria Maggiore 43 Jahre lang tätig, mit rastlosem Fleisse bis an sein Lebensende komponierend.

Zunächst wurde Pierluigi im Jahre 1544 Organist mit den Einkünften eines Kanonikates an der Kathedrale seiner Vaterstadt, mit der Verpflichtung, die Kanoniker oder ebensoviele Knaben im Gesang und der Musikkunst zu unterrichten. Im Jahre 1547 heiratete er Lucrezia de Goris, die ihm drei Söhne schenkte: Angelo, Ridolfo und Iginio, von denen aber nur der letzte den Vater überlebte. Dagegen sind Angelo und Ridolfo (Veccia), die im Jahre 1566 als Kleriker in das neugegründete Seminarium Romanum eintraten, Neffen Palestrina's.

Schon im Jahre 1551 berief Papst Julius III., der früher Kardinalbischof in Palestrina gewesen war, den „Magister Johannes" als Kapellmeister nach St. Peter in Rom, und drei Jahre darauf erschien unseres Meisters erstes Werk, ein Band Messen, seinem Gönner gewidmet. Von diesen fünf Messen, die noch stark den niederländischen Einfluss zeigen, sind besonders hervorzuheben: „O regem coeli" und „Ad coenam".

Die allgemeine Bewunderung, die diese Erstlingswerke hervorriefen, bewog Papst Julius, ihn unter die Sänger seiner Kapelle aufzunehmen.

Hierbei muss nämlich ausdrücklich erwähnt werden, dass der Chor des Kapitels von St. Peter gänzlich verschieden ist von den Sängern des Papstes, die man nach der von Papst Sixtus IV. im Vatikan erbauten Kapelle gewöhnlich die Sixtiner nannte. Letztere waren ursprünglich Kleriker gewesen, die also den Cölibat beobachteten; ihr Vorsteher war sogar Bischof und der Erste im römischen Klerus. Allein zur Zeit Julius III. nahm man die Sache nicht so genau, und so wurde Palestrina, obwohl Laie und verheiratet, durch ein Motuproprio des Papstes ohne Examen Bassist in der päpstlichen Kapelle (1555). Aus derselben Zeit stammt auch ein Buch vierstimmiger weltlicher Madrigale, wegen deren sich unser Meister noch nach 31 Jahren entschuldigen zu müssen glaubte, so dass man annehmen könnte, sie seien äusserst anstössiger Natur gewesen. Ein Blick jedoch zeigt uns, dass es ganz unschuldige Liebeslieder nach Texten von Petrarca im Stile der damaligen Zeit sind.

Allein die Zeiten hatten sich eben geändert. Unter Leo X. war Rom der strahlende Mittelpunkt der Kunst, des Humanismus und des feinen Lebensgenusses gewesen; der geistvolle Mediceer war so recht der Repräsentant des goldenen Cinquecento. Aber schon damals drang besonders von Deutschland her über die Alpen der dringende Ruf nach Umkehr vom Klassisch-Heidnischen zum Ernst-Kirchlichen, und in der entsetzlichen Katastrophe der Einnahme Roms sahen viele ein wohlverdientes Strafgericht Gottes.

Der erste Papst nun, der eine strenge Reform des kirchlichen Lebens durchführen wollte, war Marcellus II.

Allein schon krank, als er zum Papste gewählt wurde, starb er nach wenigen Wochen. Sein Vermächtnis übernahm nun der Kardinal J. P. Caraffa, der unter dem Namen Paul IV. als achtzigjähriger Greis den päpstlichen Thron bestieg. Dieser, dem zuerst daran lag, den Klerus zu reformieren, fand es im höchsten Grade empörend, dass in der päpstlichen Kapelle sich drei verheiratete Sänger befanden, nämlich Lionardo Barre, Domenico Ferrabosco und Palestrina.

In einem Motuproprio stiess er sie mit einer monatlichen Pension von 5 Scudi 13 Bajochi aus der Kapelle.

„Die Anwesenheit von drei verheirateten Sängern im Kolleg," schrieb er, „ist ein Gegenstand grossen Schadens und Skandals. Dieselben sind überdies infolge der Schwäche ihrer Stimmen nicht fähig, im Dienste zu singen. Wir kassieren sie, entfernen sie und stossen sie aus der Zahl unserer Kapellsänger aus."

Die Aufregung warf Palestrina auf das Krankenlager, doch war seine Bedeutung glücklicherweise damals schon so anerkannt, dass er nach seiner Genesung sofort eine Berufung als Kapellmeister am Lateran erhielt. Aus dieser Zeit stammen seine Improperien und Lamentationen. Erstere haben ihre Bezeichnung von dem italienischen Wort improperio, d. h. Vorwurf; es sind dies die Vorwürfe, die der gekreuzigte Erlöser dem Volke macht: „O du, mein Volk, was habe ich dir getan!" Die Lamentationen sind den Klageliedern Jeremiae entnommen.

Am 1. März 1561 ward Pierluigi Kapellmeister an St. Maggiore, und in diese Zeit fällt die Komposition seiner berühmten Marcellusmesse.[1])

Merkwürdigerweise kann man immer noch lesen, Papst Marcellus II. habe, empört über die Missbräuche, die sich in der kirchlichen Tonkunst eingeschlichen hatten, diese ganz aus dem Gottesdienste verbannen und den Sängerchor der Sixtinischen Kapelle auflösen wollen. Da habe Palestrina eine Messe komponiert und sie am 1. Osterfeiertage 1555 vor dem Papste singen lassen. Durch ihre ausserordentliche Schönheit aber sei der Papst bestimmt worden, diese Pläne fallen zu lassen, und so sei also Palestrina der Retter der Kirchenmusik geworden.

Allein das ganze Pontifikat Marcellus' dauerte nur 21 Tage, und die Begebenheiten während dieser Zeit schildern uns die päpstlichen Zeremonienmeister Firmano und Branca di Nepi aufs ausführlichste, ohne auch nur

---

[1]) Das „Kyrie", „Benedictus" und „Agnus Dei" der Messe findet der Leser als Musikbeilage dieses Heftes.

im entferntesten etwas zu erwähnen, was zu obiger Erzählung Veranlassung geben könnte.

Nach ihren Tagebüchern wurde der Kardinal M. Cervini am Dienstag in der Karwoche (9. April 1555) zum Papste gewählt und sprach noch an diesem Tage den Wunsch aus, möglichst bald gekrönt zu werden, um noch in der heiligen Woche die kirchlichen Funktionen übernehmen zu können. Am Mittwoch früh liess er sich in der Paulinischen Kapelle zum Bischof weihen und hielt darauf in der Peterskirche das Hochamt, das mit den Krönungsfeierlichkeiten schloss. Obwohl er sich damals schon sehr krank fühlte, war er doch bis zum Osterdienstag bei allen kirchlichen Funktionen zugegen. Samstag vor dem Weissen Sonntage war es ihm nicht mehr möglich, dem Gottesdienst beizuwohnen, und in der Nacht vom 30. April auf 1. Mai verschied er. Es ist kaum glaublich, dass Marcellus in jenen vier Tagen von seiner Erwählung bis zum Osterfest Zeit gefunden habe, sich mit der Reform des Kirchengesanges zu befassen, noch dazu, da er mit kirchlichen Funktionen während dieser Zeit überhäuft war. Ganz unmöglich aber ist es, dass Palestrina, auch wenn er gleich am ersten Tage von den Absichten des Papstes in Kenntnis gesetzt worden wäre, in vier Tagen seine Messe hätte komponieren und einüben können.

Es ist eben in dieser Erzählung Wahres und Falsches vermischt. Dass man in Rom an eine ernstliche Reform an Haupt und Gliedern dachte, haben wir schon erwähnt.

Wie man nun die Malerei und Bildhauerei der Renaissance für unkirchlich erklärte — Paul IV. sagte über das jüngste Gericht Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle, ob hier ein Gotteshaus oder eine Badestube sei, und liess von Daniel de Volterra verschiedene „Nuditäten" übermalen — so ging man auch der Kirchenmusik zu Leibe, und das nicht ganz mit Unrecht.

Wir hörten schon, bis zu welchen Künsteleien der figurierte Gesang sich verirrt hatte. Vom Gregorianischen Choral, der den cantus firmus bildete, war in dem oft dreissigfachen Stimmengewirr nichts mehr zu unterscheiden. Dazu kam, dass man den einzelnen Stimmen manchmal verschiedene Texte unterlegte, was die Unverständlichkeit des Ganzen noch erhöhen musste.

Andere Komponisten schrieben den einzelnen Stimmen gar keine Texte unter, sondern setzten beispielsweise an den Anfang die Worte: „Benedictus, qui venit in nomine Domini" und überliessen die Ausführung ganz dem Geschmack und der Geschicklichkeit der Sänger.

Das Schlimmste war aber, dass man angefangen hatte, beliebte Volksmelodieen als cantus firmus zu Messen und Motetten zu benutzen, ja sogar — wenn auch nur vereinzelt — obszöne Lieder verwendete und auch den

Text noch in einer Stimme mitsingen liess. Diese Art, Messen zu komponieren, musste Anstoss erregen.

Die zur Durchführung dieser Beschlüsse eingesetzte Kommission einigte sich dahin, man solle Palestrina mit der Komposition einer Messe beauftragen; würde diese allen Anforderungen genügen, so solle der figurierte Gesang im Gottesdienst beibehalten werden. Die Messe müsse also kirchlich gehalten sein, dürfe nichts Profanes im Text oder in der Ausführung haben, und auch im künstlichsten Stimmengewebe müssten die Textworte deutlich vernehmbar sein.

Nicht mit leichtem Herzen mag Palestrina ans Werk gegangen sein. Vom Gelingen seiner Komposition war das Schicksal der ganzen Kirchenmusik abhängig.

Dass er aber bei dieser Gelegenheit das Motto über seine Komposition gesetzt habe: Domine, illumine oculos meos! verweist schon Baini in das Reich der Anekdote.[1]) Und nun komponierte er drei Messen, deren Vollendung er nach drei Monaten dem Kardinal Borromeo anzeigte. Am 28. April kamen sie im Palast des Kardinals Vitellozo vor der Musikkommission zur Aufführung. Die erste Messe war in schlichter, herber, altniederländischer Form komponiert, die ja eigentlich nach der Ansicht der Kardinäle wieder hätte aufleben müssen; die zweite zeigte schon reichere Arbeit, leichteren und freieren Stil, gleichsam den Fortschritt in der kirchlichen Kunst darstellend; die dritte aber, die später unter dem Titel Marcellusmesse — damals führte sie keinen Namen — weltberühmt wurde, riss die Zuhörer zu lebhafter Bewunderung hin.

Einmütig erklärten die begeisterten Zuhörer, es bestehe gar kein Grund, in der Figuralmusik irgendwelche Veränderung vorzunehmen; nur möge man darauf bedacht sein, stets ähnliche Kompositionen wie diese Messe für den Gottesdienst zu wählen.

Gelegentlich eines Te deum, das am 19. Juni 1565 wegen eines Bündnisses des päpstlichen Stuhles mit den Schweizer Eidgenossen gefeiert wurde, kam diese Messe zum erstenmal in der Peterskirche vor dem Papste zur öffentlichen Aufführung. Pius IV., von dieser Musik aufs tiefste ergriffen, soll zu seiner Umgebung geäussert haben: „Das sind die Harmonieen des neuen Gesanges, den der Apostel Johannes aus dem himmlischen Jerusalem tönen hörte, und die uns ein irdischer Johannes im irdischen Jerusalem hören lässt."

Wenn die geistliche Versammlung damals glaubte, dies sei der lange gesuchte und jetzt endlich gefundene wahre Kirchenstil, so hat sie sich wohl getäuscht, obwohl Palestrina selbst diese Meinung geteilt haben soll.

---

[1]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1894.

In Wirklichkeit basiert seine Musik noch genau auf der niederländischen Kunst, die wir mit ihren Imitationen, Kanons, Augmentationen beinahe in jedem Satze wiederfinden.

Aber Palestrina beherrscht die ganze Technik mit der Sicherheit des Genies, und die Satzkünste sind ihm nur Mittel zum Zweck. Seine Musik durchdringt die Textworte und vertieft sie, jede Stimmung in die entsprechendsten Töne kleidend. Dabei ist die Deutlichkeit des Textes überraschend gewahrt; auch bei den kompliziertesten Sätzen geht uns der Zusammenhang niemals verloren, wie sich jeder bei einer guten Aufführung dieser Messe überzeugen kann.

Der Ruhm dieser Messe verbreitete sich rasch über Italien hinaus, und so verlangte König Philipp II. von Spanien durch seinen Vertreter in Rom, den Kardinal Fr. Pacecco, die Komposition von Palestrina. Der Meister komponierte nun für diesen Zweck einen eigenen Band Messen, dem er auch die obengenannte Messe beifügte und ihr den Namen Missa Papae Marcelli gab.[1]) Später widmete er dem spanischen König noch einen Band (acht) Messen, die wohl zum grossen Teile früheren Ursprungs waren, darunter die über „l'homme armé".

Pius IV. ernannte den Meister im Jahre 1565 zum Compositore der päpstlichen Kapelle, wodurch sich auch sein Gehalt etwas erhöhte.

Am 1. April 1571 erhielt er zum zweitenmal die Kapellmeisterstelle an der Peterskirche, nachdem diese durch den Tod seines ehemaligen Nachfolgers Animuccia freigeworden war. So kam Palestrina in Beziehung zu dem bekannten, später heilig gesprochenen Philippus Neri.

Um diese Zeit gelang es G. M. Nanini, Kapellmeister an Maria Maggiore, der in Rom eine Musikschule gegründet hatte, Palestrina zur Annahme einer Lehrstelle für Theorie und Orgelspiel zu bewegen, und Papst Gregor XIII. übertrug ihm die Revision des Graduale Romanum.

Im Jahre 1580 verlor er seine Gattin Lucrezia, die er trotz des vielen Ungemaches, das er wegen seiner Ehe hatte erdulden müssen, zärtlich geliebt hatte. In der Aufwallung des ersten Schmerzes fasste Palestrina den Entschluss, aller Musik zu entsagen und seine Tätigkeit als Komponist mit der Trauermotette „Super flumina" zu beschliessen.

Doch schon im Februar nächsten Jahres heiratete er eine reiche

[1]) Warum gab Palestrina dieser Messe den Namen Missa Papae Marcelli? Ambros erklärt dies folgendermassen: Als Palestrina diese Messe unter anderen dem spanischen König sandte, sollte sie dem Gebrauch jener Zeit gemäss einen Titel haben. Dem Papste Pius konnte er sie jetzt nicht mehr widmen, ebensowenig Philipp. Er nahm daher den Namen eines Papstes, der nur ganz kurze Zeit regiert hatte, dessen Namen also leicht ohne Nebenbedeutung als Titel für das Werk gebraucht werden konnte. In neuerer Zeit hält man aber die Messe für viel älteren Ursprungs und glaubt, dass sie einer Anregung Marcellus II. ihre Entstehung verdanke.

Witwe, Virginia Dormuli, Inhaberin eines bedeutenden Pelzwarengeschäftes, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, eine ganze Reihe Kompositionen drucken zu lassen. Palestrina ist überhaupt durchaus nicht einer jener weltabgewandten Musiker, wie wir sie in unserem Vaterlande so häufig finden, sondern, wie auch die meisten italienischen Komponisten und Musiker (Rossini, Donizetti, Paganini usw.), ein gar praktischer Geschäftsmann. Er kauft und verkauft Grundstücke, sichert seinen Söhnen gute Partieen, und als Herzog Wilhelm von Mantua im Jahre 1583 den Meister für sich gewinnen will, und Palestrina nach Mantua übersiedeln soll, stellt sich heraus, dass er in Rom so gute Einkünfte hat, dass Herzog Wilhelm sich ausserstande sieht, ihm diese zu ersetzen.

Im Jahre 1585 bestieg Sixtus V., ein ehemaliger Hirtenknabe, den päpstlichen Thron. Über das anfängliche und spätere Verhältnis dieses Papstes zu Pierluigi erzählt Ambros folgende Anekdote. Ihm zu Ehren soll Palestrina eine Messe komponiert haben: „Tu es pastor ovium“,[1]) und sie sei beim Eintritt des Papstes in die Peterskirche gesungen worden. Allein Sixtus, der vielleicht in den Eingangsworten eine unpassende Anspielung auf seinen früheren Beruf gefunden habe, sei mit dem neuen Werk so unzufrieden gewesen, dass er gesagt habe, Pierluigi habe vergessen, dass er eine Marcellusmesse geschrieben. Palestrina, über die strenge Kritik des Papstes zuerst sehr niedergeschlagen, habe hierauf eine neue Messe komponiert „Assumpta est Maria“, die am Feste Mariä Himmelfahrt in der Basilika S. Maria Maggiore aufgeführt, die lebhafte Bewunderung des Pontifex hervorgerufen habe.

Noch hatte aber Palestrina die Hoffnung nicht aufgegeben, wieder in die Sixtinische Kapelle aufgenommen zu werden, und es entstand nun eine Agitation, die den Zweck verfolgte, ihn zum Maestro della capella Apostolica zu machen. Auch der Vorgesetzte der Kapelle, der Prälat Boccapadule, verwandte seinen Einfluss für ihn. Die Sache scheiterte jedoch an dem Widerstand der älteren Sänger und verlief so unglücklich, dass vier der jüngeren Sänger wegen dieser Umtriebe aus der päpstlichen Kapelle ausgestossen wurden, und einer der Hauptagitatoren, Tommaso Benigni, zu einer Geldstrafe von 9 Scudi verurteilt wurde.

Dafür bestätigte Sixtus V. Palestrina in seiner Eigenschaft als Compositore der päpstlichen Kapelle, und zum Dank widmete ihm Pierluigi den ersten Band seiner Lamentationen mit dem früher erwähnten klagenden Vorwort. Sie sind einfach gehalten, aber doch äusserst wirkungsvoll. Verfasser hörte sie am Gründonnerstag in der Allerheiligenhofkapelle in München, wo eine grosse Anzahl Andächtiger ergriffen diesen feierlichen Klängen

[1]) Zu deutsch: Du bist der Hirte der Schafe.

lauschte. Unter den Sixtinern war aber eine solche gereizte Stimmung gegen unseren Meister verblieben, dass es des ausführlichen Befehles seitens des Papstes bedurfte, um die Lamentationen zur Aufführung zu bringen.

Im Jahre 1589 erschien bei Fr. Coattino in Rom ein Band Hymnen, in dem Palestrina die alten Hymnenmelodieen des gregorianischen Gesanges als cantus firmus benützt. Das „Pange lingua" hatte schon Josquin de Près einst kontrapunktisch verwertet; eine Vergleichung der beiden Arbeiten zeigt uns deutlich den Fortschritt, den die Tonkunst im 16. Jahrhundert gemacht hatte.

Schon zwei Jahre später (1591) erschien ein weiteres Opus des römischen Meisters, das Magnificat octo Tonum, liber primus, gewidmet Gregor XIV., der beim Antritt seines Pontifikates die päpstlichen Sänger und auch ihn aufgebessert hatte. Ein Jahr früher hatte er das V. Buch seiner Messen dem Herzog Wilhelm von Bayern dediziert. Eigentümlich klingt das Benedictus aus der Messe „Iste confessor", das für zwei Bässe und einen Alt gesetzt ist.

Bald darauf folgten zwei Bücher fünfstimmiger Offertorien (1593).

Wohl mögen die meisten dieser Werke früheren Ursprungs sein, da sich in ihnen noch der Einfluss älterer Meister, wie Constanzo Festa, Morales u. a., ziemlich geltend macht. Interessant sind jedoch darin einzelne Tonmalereien ähnlicher Art, wie die in der Marcellusmesse geschilderten, indem nämlich auch hier Palestrina den oberen hellklingenden Stimmen die tieferen in charakteristischer Weise gegenüberstellt. Meisterhaft gearbeitet sind die über dem Gregorianischen Choral gebildeten Fugen (Kanons).

Alle diese Kompositionen sind vier-, fünf- oder sechsstimmig; nur selten ging Palestrina über diese Stimmenzahl hinaus. Erst seinen Nachfolgern war es vorbehalten, die früheren Künsteleien der Stimmführung und -anhäufung wieder aufleben zu lassen. Den Gipfelpunkt erreichte Orazio Benevoli in seiner vierundfünfzigstimmigen Riesenmesse.

An dieser Stelle wäre auch von den Motetten unseres Meisters zu sprechen, deren er fünf Bücher herausgegeben hat. Die ersten Bände schliessen sich noch stark an die altniederländische Richtung an, die das Hauptgewicht auf den kunstvollen Tonsatz legte, den Sinn des Textes dagegen wenig berücksichtigte. Allein bald ringt sich Palestrina auch hier zu eigener freier Auffassung hindurch; die Musik gestaltet sich den Textworten gemäss, und auch hier zeigen sich oft merkwürdige Ansätze einer gewissen Tonmalerei, freilich nur in der andeutenden Weise, die dem Vokalsatz möglich ist. Sogar dramatische Züge sind zu entdecken, wie z. B. in dem Osanna der Motette „Pueri Hebreorum", das, nur für hohe Stimmen

gesetzt, uns den Jubelgesang der Kinder aufs deutlichste vorführt. Ganz besonders innig aber sind die Marienmotetten, die uns an die wunderbaren Madonnen Raffael's erinnern.

Weiter gab Palestrina auch neunundzwanzig Motetten nach Worten des hohen Liedes heraus. Die farbenglühenden Bilder des orientalischen Textes haben des Meisters Phantasie in lebhafter Weise erregt, und wir hören an manchen Stellen eine Leidenschaft, die den sonst so massvollen Kompositionen Pierluigi's fremd ist.

In der Vorrede hierzu, die an Papst Gregor XIII. gerichtet ist, klagt sich Palestrina seiner früheren weltlichen Madrigale wegen aufs heftigste an. Er schilt auf die Musiker, die sinnliche Musik komponieren und dadurch niedere Leidenschaften im Volk erwecken, und fügt hinzu: Ex eo numero aliquando fuisse me et erubesco et doleo![1])

Diese Gesänge fanden rasch Verbreitung und erregten solches Aufsehen, dass man Palestrina den Titel „Principe della musica" beilegte.

Das fünfte Buch seiner Motetten hat an der Spitze eine in Musik gesetzte Dedikation an den Kardinal Andreas Bathori, den Neffen des Polenkönigs Stephan Bathori. Es ist diese Widmung insofern von Interesse, als Pierluigi in ihr von einer musikwissenschaftlichen Arbeit spricht, die er dem Kardinal schon früher überreicht hatte, ein Zeichen, dass er auch auf musiktheoretischem Gebiete tätig war.

Noch wäre nachzutragen, dass der zweite Band seiner Motetten nicht, wie man bis jetzt annahm, Hippolyt von Este, sondern dem Herzog Wilhelm von Mantua gewidmet ist. Witt hat die Dedikation gefunden.[2]) Palestrina sagt dort, dass er auch Erstlingsarbeiten seines Bruders Sylla und seiner Söhne Angelo und Ridolfo aufgenommen habe, und die betreffenden Namen sind denn auch über die Kompositionen gesetzt (1572).

Pierluigi hat, dem Zuge seiner Zeit folgend, seine Werke allen möglichen geistlichen und weltlichen Herren gewidmet und in den Vorreden Schmeicheleien aller Art nicht gespart, obwohl ihm dies seinen Andeutungen nach nicht immer den gewünschten Nutzen brachte. Man hat ihm in unserer Zeit diesen Servilismus stark verdacht. Allein — abgesehen davon, was gleichzeitige berühmte Dichter, z. B. Ariost in seiner Dedikation an Hippolyt von Este, geleistet haben, in der er dieses Scheusal „Glanz und Zierde des Jahrhunderts" nennt, hatte eben Palestrina leider nur zu oft erfahren, wie sehr nicht nur das Wirken eines Künstlers, sondern auch seine Existenz, ja manchmal das Fortbestehen der Kunst überhaupt von dem Wohlwollen eines Mächtigen abhängig waren.

[1]) Zu deutsch: Zu ihnen einst gehört zu haben, bekenne ich mit Scham und Schmerz.

[2]) Siehe Gesamtausgabe der Werke Palestrina's. Motetten (II. Band).

Hier sei noch eine Bemerkung gestattet. Wenn wir in diesem Aufsatz Palestrina mit Raffael vergleichen, so sind wir uns dabei wohl bewusst, welch tiefgehender Unterschied andererseits zwischen den beiden Meistern besteht. Raffael, so recht in der Zeit des Humanismus lebend, verschmilzt in seinen Schöpfungen die Antike mit dem Mittelalter und gelangt dadurch, wie Naumann[1]) richtig bemerkt, zu einer universalistischen Weltanschauung, während Palestrina's Musik ihren Mittelpunkt im Katholizismus hat, ihm also in dieser Beziehung Raffaels Vorgänger Fr. Francia und Perugino näher stehen. Aber die Grazie und Freiheit der Stimmführung, die Zartheit der Melodie erinnern uns unwillkürlich an die idealen Konturen und die lichten Farbentöne des genialen Urbiners.

An dieser Stelle sei auch des zweichörigen Stabat mater unseres Meisters Erwähnung getan. Es ist besonders durch seinen Anfang berühmt geworden, indem hier Palestrina ausnahmsweise mit Akkorden beginnt. Ihre Verbindung ist so ungewöhnlich[2]) und doch von so feierlicher Wirkung, dass man sie lange Zeit für ein spezifisches Merkmal des Palestrinastiles gehalten hat; indessen findet man ähnliche Zusammenstellungen auch bei Morales, ja auch in einzelnen Werken der Niederländer.[3]) Der Text des Stabat mater hat bis auf die heutige Zeit immer wieder Komponisten gefunden, und es wäre interessant, die massvolle Auffassung in Palestrina's Komposition mit den leidenschaftlichen Klängen Pergolese's zu vergleichen, der auch den Farbenreichtum des Orchesters mit heranzieht. Rossini's Stabat mater aber mit seinen brillanten Konzertarien und effektvollen Chören ist mit dem Palestrina'schen gar nicht in Parallele zu ziehen; denn so bestimmt letzteres in die Kirche gehört, so wenig ist ersteres dafür geschaffen, und wenn man in Italien diese Komposition immer noch als Kirchenmusik betrachtet, so ist das eine traurige Verirrung. Verfasser kam zu dieser Überzeugung durch eine vortreffliche Aufführung des Rossinischen Stabat mater in Rom.

Neben den weltlichen Madrigalen, in denen er sich noch sehr an Willaert anlehnte, hat Palestrina auch solche geistlichen Inhaltes geschrieben, indem er Texte von Petrarca benutzte. Es sind Hymnen an die heilige Jungfrau, äusserst geschickt und mit einer Fülle geistreicher Züge komponiert. Daneben gab er noch ein Buch weltlicher Madrigale heraus, einfach zu singen, ein wichtiger Beitrag zur Entwicklung des Strophenliedes.

Ende des Jahres 1594 erschien das sechste Buch seiner Messen,

---

[1]) Dr. Emil Naumann: Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. S. 91.

[2]) Es sind die drei Durdreiklänge (A G F) unmittelbar miteinander verbunden.

[3]) Vgl. damit übrigens die Bemerkungen Hermanns v. Helmholtz in seiner „Lehre von den Tonempfindungen".

dem Neffen Clemens VIII., Kardinal P. Aldobrandino, gewidmet. Ebenso kamen in Rom zwei Bücher Litaneien heraus. Es waren die letzten Kompositionen, deren Erscheinen der Meister noch erlebte.

Am 26. Januar 1594 wurde er von einem heftigen Seitenstechen befallen, das in Entzündung ausartete. Er liess seinen Sohn Iginio (Hyginius) an sein Krankenbett kommen und empfahl ihm angelegentlichst — ein siebenter Band Messen war eben im Druck — die vielen noch ungedruckt gebliebenen Kompositionen nach seinem Tode herauszugeben. Philippus Neri verliess seinen Schutzbefohlenen keinen Augenblick, und so kam der 2. Februar herbei, der Tag eines Kirchenfestes, das in Rom glänzend gefeiert wird (Mariä Lichtmess). Palestrina soll bei Anbruch des Tages den Wunsch geäussert haben, das Fest diesmal im Himmel mitfeiern zu dürfen. Noch an demselben Tage verschied er. Er wurde in der St. Peterskirche, in deren glänzenden Hallen so oft seine herrlichen Werke erklungen waren, unter dem Altar der Apostel Simon und Judas begraben. Eine Bleiplatte mit der Aufschrift „Joannnes Petrus Aloysius, musicae princeps" bezeichnet den Ort, wo die Gebeine des grössten Kirchenkomponisten des Mittelalters ruhen.





DAS GEHEIMNIS DES STAKKATO'S AUF DEN STREICHINSTRUMENTEN

von Dr. med. Paul Kraemer-Asbach[1])

Bekanntlich gilt das Stakkato auf den Streichinstrumenten allgemein als schwer erlernbar. Wohl bringen es Einzelne merkwürdigerweise schon nach wenigen Versuchen hervor. Allein das sind nur Ausnahmen. Gibt es doch nicht wenige Künstler, die es gar nicht beherrschen. Ja selbst Wieniawski vermochte es lange Zeit nicht auszuführen, wie das noch jüngst Arno Kleffel in No. 12 der „Rheinischen Theater- und Musikzeitung" erzählt.

„Eine glänzende Seite von Henri Wieniawskis Technik," so sagt Kleffel, „beruhte bekanntlich auf seinem Stakkato; es war wunderbar, welche Wirkung er damit erzielte, und mit welch unfehlbarer Sicherheit er im schnellsten Tempo dasselbe auszuführen vermochte. Als ich ihm einmal darüber meine Bewunderung ausdrückte, rief er: ‚Ich will Ihnen erzählen, wie ich zu diesem Stakkato gekommen bin. Ich bin, wie Sie wissen, auf dem Pariser Konservatorium ausgebildet worden. Als ich dasselbe mit dem Zeugnis der Reife und dem ersten Preise gekrönt, verliess, sagte mir der Direktor: ‚Es steht Ihnen ohne Zweifel eine glänzende Zukunft bevor, doch fehlt Ihnen, um gleich von vornherein in die Reihe der ersten Violinvirtuosen zu treten, das eigentliche Bravour-Stakkato; Sie brauchen sich dies nicht weiter zu Herzen zu nehmen, denn man kann auch ohne dieses Stakkato ein bedeutender Künstler sein.' Diese Worte liessen mir nun keine Ruhe, ich studierte Tag und Nacht, um das kunstgerechte Stakkato, das mit leichtem Handgelenk ausgeführt werden muss, zu erlernen, aber all meine Mühe war vergebens. Oft wenn ich in Konzerten vom Publikum mit stürmischem Applaus ausgezeichnet wurde, sagte ich mir im stillen: wenn ihr nur wüsstet, was mir fehlt, ihr würdet mir nicht so zujubeln! Ich studierte wie ein Wahnsinniger und war oft der Verzweiflung nahe, aber alles war umsonst, das Stakkato wollte sich nicht einstellen'."

Diese eigentümliche Sachlage führte nun sonderbarerweise zu der Ansicht, das Stakkato sei gar nicht zu lehren, wer es nicht angeboren besitze, der werde es nicht erlernen. Wahrlich ein schlechter Trost für alle Arm-, Knie- und Bassgeiger.

Und doch hätte man sich bei einiger kritischen Überlegung selbst sagen müssen, dass das Stakkato sehr wohl zu lehren sei, sobald man nur

[1]) Der Verfasser hat sich seit Jahren mit Studien über Cello-Technik beschäftigt und wird darüber im Laufe des Herbstes ein theoretisches Werk herausgeben.

die ihm zugrunde liegende Bewegung richtig erkannt hätte. Das eben war nicht möglich gewesen, offenbar weil man nicht in der richtigen Weise beobachtet hatte.

Jetzt aber ist es gelungen, und damit ist auch das Geheimnis des Stakkato's im wesentlichen gelöst.

Die erste richtige Erklärung brachte Dr. Steinhausen in seinem ausgezeichneten Werke: „Die Physiologie der Bogenführung" Leipzig 1903. Das Stakkato beruht nach seiner Anschauung auf einer raschen Folge von kleinen Rollbewegungen des Unterarmes ohne aktive Handbewegungen im Handgelenk bei gleichzeitiger Fortführung des Bogens durch den Arm. Unter Rollung versteht man — wie ich zum bessern Verständnis bemerken will — die Drehung des Unterarmes um seine Längsachse; diese Drehung findet im Ellenbogengelenk statt, während die Hand zwar mitgeht und einen grossen Ausschlag macht, sich aber nicht im Handgelenk bewegt. Dreht man dabei die Greiffläche der Hand nach oben, wie beim Empfangen eines Geldstückes, so nennt man dies Aussenrollung (Supination), dreht man die Greiffläche nach unten, die Rückenfläche nach oben, so hat man die Innenrollung (Pronation).

In der Tat ist die Unterarmrollung die Grundbewegung des Stakkato's, und mit ihr ist es bald zu erlernen, wie man sich durch einen Versuch leicht überzeugen kann. Man muss allerdings darauf achten, dass jeder Stakkatoton einen Druck erhält und muss daher im Aufstrich alle Aussenrollungen recht energisch, alle Innenrollungen leicht und drucklos machen, — im Abstrich umgekehrt. Will man ein recht schnelles Stakkato machen, so ist es noch nötig, die Muskeln des Armes zu spannen und seine Gelenke ziemlich zu versteifen, damit die Rollungen wenig ausgiebig werden. Aber auch dann wird seine Ausführung nicht leicht sein. Ja selbst nach längerem Üben wird es schwierig bleiben, auf diese Weise ein sehr schnelles Bravourstakkato hervorzubringen, bei dem der Bogen so schwungvoll über die Saiten gleitet wie der flach geworfene Kieselstein über die Spiegelfläche des Waldsees. Das ist einigermassen auffallend. Sollte Dr. Steinhausen das Geheimnis doch noch nicht ganz aufgedeckt haben? Und sollte dieser Stakkatoart nicht vielleicht eine andere Bewegung zugrunde liegen? Nun, ich glaube die Lösung dieser Zweifel gefunden zu haben, nachdem ich hier durch Elisabeth Caland in Charlottenburg auf den richtigen Weg gekommen bin. Diese Künstlerin zeigte mir nämlich am Flügel ihre Vibrationsbewegung, mit der sie in erstaunlicher Schnelligkeit und Klarheit einen Ton wiederholte oder glänzende Oktavenstakkati spielte. Bei der Unterhaltung, die ich mit ihr und Herrn R. M. Breithaupt darüber führte, kam mir die Idee, dass aus dieser Bewegung heraus auch vielleicht die gesuchte Stakkatobewegung auf den Streichinstrumenten ent-



PALESTRINA
Nach einem Gemälde von Boulanger

wickelt werden könne. Dieser Gedanke erwies sich als fruchtbar und führte mich nach mancherlei Studien zu folgender Erklärung:

Das schnelle Bravourstakkato wird zweckmässig in der Weise hervorgebracht, dass man bei einer gewissen Versteifung des ganzen Armes unter Spannung seiner Muskeln ein feinschlägiges Zittern des Unterarmes durch sehr schnelles aber winziges Beugen und Strecken desselben im Ellenbogengelenk macht, ohne dabei die Hand im Handgelenk zu bewegen, während gleichzeitig der Bogen über die Saite geführt wird.

Um diese eigenartige Bewegung zu erlernen, verfährt man am besten zunächst so, wie es E. Caland in den „Vorübungen für schnelles Oktavenspiel" 1900 und in den „Technischen Ratschlägen" Stuttgart 1902 darlegt.

„Man bringt die Spitzen der gerundeten Finger zusammen, so dass die Kuppen von Daumen, Zeige- und Mittelfinger fest aneinander liegen, während der Unterarm im Ellenbogengelenk etwa 90° gebeugt und wenig vom Körper entfernt ist. Darauf spannt man Finger, Hand und Arm fest an und hält ihre Gelenke steif, als wäre alles eine unnachgiebige Einheit, und setzt nun die Finger auf eine Taste des Klaviers. Jetzt hebt man den ganzen Arm [mit der Hand] etwas in die Höhe und senkt ihn wieder auf die Taste herab, diese niederdrückend. Dabei achtet man strenge darauf, dass der Winkel zwischen Ober- und Unterarm sowie die Stellung der Hand im Handgelenk unverändert bleibt. Man soll weiter die Empfindung haben, als ob der ganze Arm im Schultergelenk von den Rückenmuskeln her gehoben und gesenkt würde. Die Bewegung an sich soll sehr klein sein. So hebt und senkt man den Arm mit der Hand unter steter straffer Muskelspannung immer schneller und schneller, bis endlich der Arm mit der Hand nur noch zu zittern scheint. Die Finger, welche die Tasten äusserst schnell niederdrücken, verlassen dieselben dann nicht mehr, und das Zittern soll so geschwind erfolgen, dass in einer Sekunde 8—12 Töne erklingen."

Ich rate, die Bewegung genau so zu machen, ohne sich aber zunächst darum zu kümmern, welche Muskeln den Arm bewegen, namentlich ob dies die Rückenmuskeln tun. Es kommt lediglich darauf an, dass der Arm von oben nach unten zittert. Zweckmässig übt man dies auch anfangs an einem Tische, so dass die Hand viel schnelle Stösse auf die Platte macht. Darauf kann man sich ans Klavier setzen.

Der ganze Arm federt hierbei etwa wie eine Stricknadel, die man mit einem Ende festgeklemmt und am anderen Ende in Bewegung gesetzt hat.

R. M. Breithaupt vergleicht es in seinem interessanten Werk „Die natürliche Klaviertechnik" Leipzig 1905 mit der eigentümlichen Bewegung, welche die Tiere, namentlich Papageien, ausführen, wenn sie sich mit einem Bein am Kopfe „krauen". Das Bein schnurrt dann in blitzschneller Federung unter völliger Spannung der Muskeln und Versteifung der Gelenke.

Geht so das Zittern einigermassen, so macht man es mit Bewusstsein durch schnelles aber winziges Beugen und Strecken des Unterarmes im Ellenbogengelenk immer bei ziemlich steifen Gelenken. Endlich

legt man den Bogen mit seiner Spitze auf die G-Saite des Violoncellos (oder das E der Violine) und macht nun genau dieselbe Zitterbewegung mit dem Unterarm bei Anspannung der Muskeln, ohne die Hand im Handgelenk zu bewegen. Dann entsteht ein schnelles Tremolo. Führt man nun gleichzeitig den Bogen im regelrechten Aufstrich voran, so erklingt ein eigenartiges, schnelles Stakkato. Nur muss man darauf achten, dass das Zittern nicht so sehr in horizontaler Richtung, sondern mehr von oben nach unten erfolgt. Man hat alsdann etwa die Empfindung, als wolle man viele Punkte mit der Hand auf den Strich machen.

Durch diese Bewegung werden dem Bogen viele kleine Stösse mitgeteilt, es entstehen viele kurze gestossene Striche, und die Fingerspitzen schreiten während eines solchen Stakkatostriches nicht in gerader Richtung, sondern in einer Zickzacklinie fort, ähnlich wie es die Abbildung zeigt:



Zickzacklinie des Stakkato im Aufstrich



Zickzacklinie des Stakkato im Abstrich

Die dicken Linien zeigen die energischen, tonerzeugenden Bewegungen des Unterarmes an, die feinen die leichten, tonlosen Bewegungen desselben.

In dem Bilde ist die Bewegungslinie ganz schematisch wiedergegeben, in Wirklichkeit ist sie etwas anders.

Anfangs wird man die Muskeln an Arm, Schulter und Rücken zu sehr anspannen und die Gelenke übermässig versteifen. Allmählich aber soll man dazu kommen, die Muskulatur weniger stark zu spannen und die Gelenke weniger zu versteifen. Doch muss eine ziemliche Spannung und Versteifung namentlich am Ellenbogen und Schultergelenk bleiben. Denn die Muskelspannung ist die Grundbedingung dieses Zitterns. Alle Gelenke sind zwar in gewissem Grade gefestigt, aber sie müssen doch insoweit leicht nachgeben, als es zur Bogenführung erforderlich ist. In dieser Nachgiebigkeit bei gleichzeitiger Spannung liegt eben die besondere Schwierigkeit.

Wenn man sich mit dem Frosche der Saite nähert, so wird es anfangs schwer fallen, ein schönes Stakkato zu machen; lässt man aber dann den Druck allmählich abnehmen und endlich ganz verschwinden, achtet man darauf, dass das Zittern nur durch Beugen und Strecken des Unterarmes erfolgt und nicht durch Rollung oder Handbewegung, so wird es auch hier leicht gelingen.

Es ist überhaupt wichtig, dass die Finger den Druck genau abstufen und ihm die passende Richtung geben. Man muss auch immer mehr danach streben, die Bewegung gleichmässig leicht und ohne allzu grosse Spannung auszuführen, wenn man die möglichste Klangschönheit erzielen will.

Voraussetzung dabei ist stets, dass man den Bogen richtig führt; tut man das nicht, so geht es nicht oder doch nur schlecht. Und daran kann man sofort merken, dass man in der Bogenführung einen Fehler macht. Das Stakkato macht also in gewissem Sinn auf die letzten Feinheiten der Bogenführung aufmerksam. Das mag wohl ein Grund gewesen sein, warum man annahm, in ihm liege das letzte Geheimnis des Striches — und daran ist viel Wahres.

So übt man das Stakkato im Aufstrich, sowohl forte wie piano. Dann geht man zum Abstrich über, lässt hier den Druck sehr gering werden oder ganz fehlen, und man wird es auch hier, allerdings erst nach einigen Mühen, beherrschen. Ich rate sehr, in der ersten Zeit nur auf einer leeren Saite oder doch stets auf demselben Ton zu üben, nicht gleich Tonleitern zu spielen.

Ich konnte wenigstens so in kurzer Zeit ein sehr schnelles Stakkato erlernen, bis 160 Töne nahm ich im schnellen Tempo auf einen Strich und es ging leicht bis zum Frosch.

Während man nun ein Stakkato auf diese Weise im schnellen Tempo leicht erlernen kann, fällt es langsam sehr schwer, und zwar deshalb, weil man vergisst, die Muskeln anzuspannen. Tut man dies, so geht es auch im langsamen Tempo — allerdings erst nach sorgfältiger Übung.

Das langsame Stakkato wird daher auch für gewöhnlich durch Rollung des Unterarmes gemacht.

Die Hauptkunst beim Bravourstakkato besteht eben darin, dass man, sobald in einem Stück eine Stelle mit dieser Spielart vorkommt, blitzschnell die Muskeln spannt und die Gelenke festigt, und sobald sie zu Ende ist, eben so schnell die Spannung löst und die Gelenke lockert.

Ich sprach zunächst von dem Stakkato auf dem Violoncello, das Gesagte hat aber auch für die Violine und den Bass Geltung, natürlich bei entsprechender Bogenführung.

Der Beweis, dass dem Zittern ein schnelles Beugen und Strecken des Unterarmes zugrunde liegt, ergibt sich aus folgender Überlegung. Eine Bewegung der Hand im Handgelenk, ein Strecken und Beugen derselben konnte es nicht sein, denn so kann man kein schnelles Stakkato machen; das ist erst möglich, wenn die Hand im Handgelenk ruhig bleibt.

Auch war eine Rollung des Unterarmes hier nicht die führende Bewegung, wie man leicht zeigen kann. Dagegen hätte es eine Rollung

des Oberarmes sein können, so dass dieser in seiner Längsachse etwas hin und her gerollt wurde, wobei gleichzeitig der Unterarm mit der Hand wie eine Kurbel an einer Welle mitging. In der Tat ist so ein Stakkato möglich, wenn man sich die ausserordentliche Mühe nimmt, diese Bewegung bei steifem Ellenbogengelenk zu machen; aber es klingt unsicher und geht nur langsam. Weiter stand ein Heben und Senken des Oberarmes im Schultergelenk in Frage. Allein, wenn man den Unterarm völlig streckt und das Ellenbogengelenk ganz versteift, um eine Bewegung in ihm zu verhindern, und durch Heben und Senken des Oberarmes den ganzen Arm erzittern lassen will, so wird man sehen, dass es nur sehr schwer und langsam möglich ist. Zur sichern Erkenntnis machte ich noch ein Experiment. Ich befestigte an der Rückseite des Oberarmes in geeigneter Weise einen dünnen, langen Holzstab und an den Unterarm auch einen. Diese Stäbe waren so angebracht, dass sie vom Ellenbogengelenk an gleich lang waren. Wenn nun der Oberarm die führende Bewegung machte, so hätte das Ende des Oberarmstabes beim Zittern mindestens denselben starken Ausschlag machen müssen als der Unterarmstab. Jener machte wohl einen Ausschlag, der Unterarmstab aber einen energischeren.

Damit war bewiesen, dass nicht der Oberarm die führende Bewegung machte, sondern der Unterarm und zwar durch Beugen und Strecken. Und das wird auch endlich durch ein scharfes Beobachten mit dem Auge und eine genaue Betastung der einzelnen Gelenke und Armteile während des Zitterns bestätigt. Freilich gerät dabei auch der Oberarm mit ins Zittern, er gibt eben allen Stössen des Unterarmes gleich nach, aber er bewegt sich nicht selbständig (aktiv). Und weil nun der ganze Arm von der Schulter bis zu den Fingerspitzen ins Zittern kommt, und dieses sich sogar auf das Schlüsselbein fortsetzt, darum ist eben die führende Grundbewegung so schwer zu erkennen.

Übrigens wird auch das Zittern des Armes bei der Zittermassage durch Beugen und Strecken des Vorderarmes ausgeführt, wie Professor Hoffa in seiner „Technik der Massage" erwähnt, und wie mir auch Dozent Dr. Liniger in Bonn bestätigte.

Das Verständnis des ganzen Vorganges dürfte noch erheblich gefördert werden, wenn man sich darüber klar wird, durch welche Muskeltätigkeit das Zittern hervorgebracht wird. Nach meinen Beobachtungen kommt es dadurch zustande, dass die Beuge- und Streckmuskeln des Vorderarmes — also Gegenspieler — die ja im wesentlichen um den Oberarm weniger am Unterarm liegen gleichzeitig angespannt werden und bleiben. Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man mit der linken Hand den rechten Oberarm umfasst. Im Beginn der Bewegung bemerkt man alsdann, wie die hier liegenden Muskeln mit einem Ruck in Spannung

kommen und bleiben. Dadurch wird die Bewegung zunächst wenig ausgiebig; denn hätte man die Streckbewegung zu stark bemessen, so würden doch die gespannten Beuger eine übermässige Streckung gleich hindern. Umgekehrt hindern die Strecker eine zu starke Beugung. Auch verläuft dadurch die Bewegung in gewissem Sinne zum Teil selbsttätig. Streckt man nämlich den Unterarm etwas, so werden dadurch die gespannten Beuger gedehnt und federn, sobald die Strecker ausser Tätigkeit treten, wie ein gerecktes Gummiband in ihre alte Stellung zurück; damit federt auch der Unterarm zurück. Dasselbe gilt umgekehrt für die Strecker.

Ich glaube, nach dem Gesagten wird jedem die Zitterbewegung völlig klar geworden sein, sodass er sie bald erlernen und damit auch diese Stakkatospielart beherrschen kann. Es bleibt nun noch übrig, den Beweis zu erbringen, dass ich hiermit die Grundbewegung des schnellen Bravourstakkato gefunden habe. Hier kann natürlich nur der praktische Erfolg entscheiden. Für meine Person glaube ich, ihn zu haben, ein Umstand, der freilich nicht viel besagt.

Dagegen dürfte die Anerkennung, die mir Hugo Becker zollte, als ich ihm meine Spielart zeigte, erheblich für mich ins Gewicht fallen.

Eine besondere Stütze aber erblicke ich in den Anschauungen Henri Wieniawski's, der über das Bravourstakkato wohl so dachte wie ich.

In seiner bereits oben begonnenen Erzählung fährt er nämlich also fort:

„So hatte ich auch eines Tages wieder bis spät in die Nacht studiert und mich endlich müde und abgespannt zur Ruhe gelegt. Wie sich nun mitunter im Körper die Bewegungen, die man stundenlang vorher ausgeübt, im Halbschlaf eine Zeitlang noch fortsetzen, so fühlte ich auch, wie immer noch der rechte Arm die Stakkatobewegungen weiterübt. Mit einem Male kommt es mir vor, als sei die Sache kinderleicht, ich springe aus dem Bett, ergreife die Geige und siehe da, dass schönste Stakkato entgleitet dem Instrument, aber nicht mit dem Handgelenk, wie man es mich gelehrt hatte, führte ich es aus, sondern mit dem ganzen Arm. Man kann deutlich an meinem Oberarm fühlen, wie ein Muskel jede Stakkatobewegung begleitet, so viel Töne eine Stakkatogruppe enthält, genau so viel Schläge führt auch der Muskel aus. Ich war überselig, dass ich endlich den Diamant gefunden und hatte eigentlich erst seit jener Stunde an meiner Kunst die rechte Freude."

Also Wieniawski sagt ausdrücklich, dass er das Stakkato mit dem ganzen Arme, d. h. durch Bewegung des ganzen Armes gemacht und am Oberarm die Muskelschläge gefühlt habe, die jeden Ton begleiten. Es waren dies aber wohl die vom Vorderarm auf den Oberarm fortgeleiteten Stösse, kaum die Schläge der Muskeln, weil sie schwer zu fühlen sind. Bei der Unterarmrollung spürt man übrigens keine Schläge am Oberarm, höchstens ein undeutliches Wogen des Unterarmbeugemuskels, der mitwirkt.

Der grosse Künstler scheint, nach seiner Aussage zu schliessen, die gleiche Bewegung gemeint zu haben, wie ich sie anführe. Und ich denke, wenn der Geiger, dessen Bravourstakkato wegen seiner Eleganz und Schön-

heit berühmt und gewissermassen mustergültig war, diese Spielart so machte, wie ich erkläre, so dürfte meine Anschauung wohl Anspruch auf Beachtung haben.

Wenn ich nun auch durch meine Untersuchungen zu einer etwas anderen oder genauer gesagt, erweiterten Anschauung gekommen bin, als sie Dr. Steinhausen hat, so verliert darum doch die Erklärung dieses scharfen Beobachters, dessen gediegenes Werk jeder Spieler lesen sollte, keineswegs an Bedeutung. Sie ist und bleibt eine hochwichtige Entdeckung und er hat sich damit ein hohes Verdienst erworben. Ich sage nur so:

Das Stakkato wird in der Regel durch eine schnelle Folge von Unterarmrollungen gemacht, wie es Dr. Steinhausen zuerst erklärt hat.

Das schnelle Bravourstakkato wird am besten durch ein schnelles Beugen und Strecken des Unterarmes, durch feinschlägiges Zittern desselben unter einer gewissen Anspannung der Muskeln ausgeführt, während gleichzeitig der Bogen weitergeführt wird.

Nun sollte es mich freuen, wenn auch einmal ein Künstler zu der so wichtigen Stakkatofragre das Wort ergriffe.

Denn erstlich liegt es mir durchaus fern zu sagen, ich habe hier die letzten Zweifel gelöst, und meine Darlegungen enthielten das allein Richtige.

Zweitens aber wird gerade durch das Aussprechen verschiedener auch gegnerischer Ansichten eine Sache am besten richtig und klar erkannt.

Zum Schluss noch etwas Allgemeines. Die richtige Beobachtung und Erkennung der musikalisch-technischen Bewegung ist sehr schwer — und damit auch ihr Lehren. Könnten uns hier kinematographische Aufnahmen, die ja die Bewegungen in ihre einzelnen Phasen zergliedern und dauernd festhalten, nicht weiter bringen? Dann noch eins:

Es ist wohl kein Zweifel, dass eine gewisse Kenntnis von dem Bau des Armes und den Bewegungsmöglichkeiten seiner einzelnen Teile, mindestens aber ihrer Benennungen das Begreifen und Erlernen der musikalischen Kunstfertigkeit ganz bedeutend erleichtern und fördern muss. Welches fortschrittliche Konservatorium betritt hier nun einmal einen neuen Weg und lässt über diese Dinge von einem sachverständigen Arzte Vorlesungen mit Demonstrationen halten?



BEETHOVENS WIDMUNGEN

von Dr. Carl Leeder-Wien

Schluss[1])

Eine Persönlichkeit von hohem Interesse im Leben Beethovens ist der Reichsgraf Moritz Fries. Sein Vater Johann, 1719 zu Mühlhausen geboren, hatte sich dem Handelsstande gewidmet und wegen seiner Verdienste um die kaiserliche Armee (1746) die Erlaubnis erhalten, eine Filiale seines Geschäftes in Wien zu errichten. Hier brachte er dieses zu hoher Blüte und erwarb sich zugleich im Krieg und Frieden um die Armee und die österreichische Industrie grosse Verdienste, insbesondere auch dadurch, dass er, als erster, die Donau dem Handel mit der Türkei erschloss. Er wurde deshalb 1757 in den Ritter-, 1762 in den Freiherrn- und 1783 in den Reichsgrafenstand erhoben. Im selben Jahre erbaute er auf dem Grunde des aufgehobenen Königinklosters das schöne Palais am Josefsplatz mit den vier Zaunerschen Figuren am Portal. Zwei Jahre später (19. Juni 1785) fand man seine Leiche im Teich seines Schlossparkes zu Vöslau; er hatte sich aus Melancholie ertränkt.

Der Sohn, Moritz Reichsgraf von Fries, geb. 1777, vermählt mit Maria Theresia Fürstin Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, war ein grosser Kunstfreund und ein überaus edler Gönner bedeutender Künstler. In seinem Besitz waren eine berühmte Bildergalerie, eine grosse Bibliothek mit prachtvollen Werken, eine sehr bedeutende Mineraliensammlung, über 100000 Blätter von Handzeichnungen und Kupferstichen, eine grosse Anzahl kostbarer Marmorskulpturen und Bronzen, etrurische Vasen usw. Wo immer er aufstrebende Talente fand, unterstützte er sie aufs freigebigste: so den jugendlichen Kupferstecher Böhm, nachmaligen Direktor der Münze, so auch — wenigstens nach Holz' Behauptung — fortgesetzt Beethoven. Als 1801 von Leipzig aus ein Aufruf erging, Sebastian Bachs letzte, in Dürftigkeit lebende Tochter zu unterstützen, veranstalteten sogleich Graf Fries und Andreas Streicher eine Sammlung in Wien, die viel mehr einbrachte als in Deutschland. Auch Beethoven interessierte sich damals für diese Angelegenheit.

[1]) Vgl. „Die Musik" Jahrg. III, Heft 12, 13, 19, 23 und Jahrg. IV, Heft 21.

Der Salon des Grafen versammelte schon zu Anfang des Jahrhunderts die ausgezeichnetsten Künstler. Hier war es, wo Beethoven 1800 zum erstenmal sein Klaviertrio in B op. 11 spielte und acht Tage darauf den Klaviervirtuosen und Charlatan Steibelt so drollig zur Tür hinausphantasierte. Haydn eignete dem Grafen 1806 sein letztes, 1803 komponiertes unvollendetes Streichquartett in B zu („Hin ist alle meine Kraft"), Schubert 1821 sein „Gretchen am Spinnrad", wofür ihm der Graf 20 Dukaten schenkte.

Beethoven widmete ihm 1801 die zwei liebenswürdigen Violinsonaten in a-moll und F-dur op. 23 und 24, 1802 das im Jahre zuvor geschriebene wundervolle Streichquintett in C-dur op. 29 und 1816 die im Mai 1812 vollendete herrliche A-dur Symphonie op. 92.

An diese Werke knüpfen sich einige Anekdoten. Die Sonate op. 23 sollte Ries im Salon des Grafen Browne 1803 spielen; er weigerte sich, weil er sie mit Beethoven noch nicht einstudiert hatte. Dieser ermunterte ihn, nur ruhig zu spielen und wendete ihm um. Bei einem Sprung griff Ries daneben, und Beethoven tupfte ihm mit dem Finger an den Kopf; nach dem Schluss sagte er: „Recht brav; Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen; der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen." Hierauf spielte Beethoven die eben erst erschienene d-moll Sonate op. 31. Die Fürstin Lichnowsky stellte sich hinter seinen Stuhl. Bei Takt 53/54 verfehlte Beethoven etwas. Die Fürstin gab ihm einige nicht gar sanfte Schläge an den Kopf und sagte: „Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muss der Meister bei grösseren Fehlern mit vollen Händen bestraft werden." Alles lachte und Beethoven zuerst. Nun spielte er die Sonate nochmals und meisterhaft.

Das Quintett op. 29 war von einem diebischen Kopisten in einer Nacht abgeschrieben worden und mit unzähligen Fehlern bei Artaria erschienen. Beethoven liess sich die 50 bereits gestochenen Exemplare von Artaria zur Verbesserung senden, veranlasste aber Ries, die Korrekturen mit Tinte aufs gröbste zu machen, so dass die Exemplare ganz unbrauchbar wurden und zeigte zugleich öffentlich an, dass das Werk bei Breitkopf erscheinen werde.

Das Trio im Scherzo der A-dur Symphonie ist — wie Abbé Stadler behauptete — ein niederösterreichisches Wallfahrerlied, das dieser oft gehört haben will. Er meinte vielleicht das hier folgende, das der Verfasser in Horn von Wallfahrern unzählige Male hörte, und das mit den ersten acht Takten des Trios fast Note für Note übereinstimmt:

Symphonie-Trio



Wallfahrerlied



Wir kehren zum Grafen Fries zurück, der 1801 zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien und zum ausserordentlichen Rat dieser Akademie ernannt worden war, als Chef des Grosshandlungshauses Fries & Comp. die Stelle eines Bankdirektors bekleidete, erster Präsidenten-Stellvertreter der Gesellschaft der Musikfreunde nach deren Gründung (1814) wurde und einer der Unterzeichner der 1824 Beethoven überreichten Adresse war.

Seine edlen Züge auf dem schönen von Gerard gemalten Familienbild, das ihn, seine erste Gemahlin und seinen ältesten Sohn darstellt und die historische Porträtausstellung im Wiener Künstlerhaus im November 1880 zierte, haben damals wohl die Teilnahme eines jeden mit seinem Schicksal vertrauten Beschauers erweckt. Jawohl, die Teilnahme! Denn die Erynnien verziehen dem Grafen Fries sein Glück nicht. Er musste den Sturz seines so rasch emporgestiegenen Hauses noch selbst erleben.[1])

Witwer seit dem Jahre 1819 hatte er sich am 8. Januar 1825 in Paris mit Franziska Münzenberg vermählt, die ein Vermögen von 250000 fr. besass, das nach dem Heiratsvertrag ihr alleiniges Eigentum blieb. Die Grosshandlung hatte der Graf Ende März 1825 an seinen ältesten Sohn abgetreten. Gleich darauf muss der Konkurs ausgebrochen sein, der das ganze Vermögen des Hauses verschlang. Der Graf starb in Paris am 26. Dezember 1826.

Der Verkauf der Realitäten des Hauses und die Verschleuderung der Kunstschätze hatte inzwischen schon begonnen. Georg Ritter von Sina kaufte (am 21. November 1826) das Palais am Josefsplatz und das Haus in der Bräunerstrasse zusammen um 388700 fl. Conv. Mz. und (am 4. Dezember 1826) die Herrschaft Vöslau um 90400 fl. Conv. Mz.[2]). Fünfzehn ausgezeichnete Gemälde von Giulio Romano, Gianbellino, Velasquez, Dürer, Lucas Kranach u. a. waren schon vor Ausbruch des Konkurses nach London zum Verkauf gesandt worden, ebenso Gemmen im Schätzungswerte von 4000 #; ein Andrea del Sarto befand sich zu gleichem Zweck in München. Der Verkauf der Bildergalerie, der Bibliothek, all der übrigen Kunstgegenstände fand nach und nach in Wien

---

[1]) Akten im Wiener Landesgerichtsarchiv.

[2]) Die Herrschaft kam später wieder in den Besitz des Sohnes, für den seine Gemahlin (oder die Schwiegermutter?) sie kaufte und die Schenkungsurkunde am Weihnachtsabend an den Christbaum heftete.

und Amsterdam bis zum Jahr 1828 statt. Das wenigste davon blieb in Wien, fast alles ging nach Amsterdam, London und Amerika. Fürs Belvedere wurde — wie es scheint — nicht ein Bild gekauft. Dagegen erwarb Erzherzog Carl eine sehr bedeutende Anzahl der vortrefflichen Kupferstiche für seine Sammlung.[1]) Ganz nebenbei sei bemerkt, dass im Hofe des Palais die älteste Akazie Wiens stand, noch von den aus Frankreich gekommenen Nonnen gepflanzt. Sie wurde bald nach dem Zusammenbruch des Hauses im Jahre 1828 gefällt. —

Nicht der erste, auch nicht der grösste, aber sicher der glänzendste Mäcen Beethovens war Andreas Kyrillowitsch Graf Rasumowsky. Wie das Haus Fries war auch das Haus Rasumowsky rasch emporgestiegen; aber nicht durch harte Arbeit und verdienstliches Wirken für Staat und Volk, sondern auf eine minder anstrengende, aber auch minder redliche Weise.

Kyrillowitsch's Vater und Oheim waren durch die Gunst zweier russischen Kaiserinnen, die sie sich — nicht durch Staatsdienste — erworben hatten, zu grossem Reichtum und Ansehen gelangt. Kyrillowitsch trat getreu in ihre Fusstapfen. Anfangs für den Seedienst ausgebildet trat er bald zur Diplomatie über und machte in Venedig und an den Höfen von Neapel, Kopenhagen und Stockholm als russischer Gesandter durch seine Verschwendung und seine zahlreichen Liebesverhältnisse mit hohen Damen von sich reden, unter denen auch eine Königin genannt wird. Vielleicht, dass er auf diese Weise mehr für die Interessen des Petersburger Hofes gewirkt hat, als es einem andern durch die feinsten diplomatischen Schachzüge geglückt wäre. 1788 vermählte er sich mit Elisabeth Gräfin Thun, der ältesten Schwester der Fürstin Henriette Lichnowsky und kam dadurch in nahe Beziehungen zum höchsten Adel von Wien, wo er von 1792 an, und nach kurzer Unterbrechung wieder seit 1801 als Gesandter lebte. 1805 begann er den Bau eines Palastes auf der Landstrasse, den er mit der kostbarsten Einrichtung, einer auserlesenen Bibliothek und reichen Kunstschätzen ausstattete, und legte daneben einen schattigen Park und znm Besuche des nahen Praters einen Steg über den Donaukanal an.

Wie fast alle Adligen jener Zeit hatte auch Rasumowsky neben seinem Kunstsinn eine tüchtige musikalische Bildung und den Ehrgeiz, diese durch Pflege der Musik und Unterstützung junger Künstler zu betätigen. Sobald er also den Bau seines Hauses vollendet hatte (1808), gewann er in den ausgezeichneten Musikern Schuppanzigh, Weiss nnd dem eben aus Breslau zugereisten Linke das trefflichste Streichquartett der Welt. Er selbst — einer der besten Kenner und Spieler der Haydn'schen Quartette —

[1]) Mitteilung von Jos. Schönbrunner.

spielte dabei die zweite Violine, wobei ihn zuweilen der junge Mayseder vertrat.[1])

Mit Beethoven trat Rasumowsky 1805 in nähere Berührung, indem er ihm den Auftrag zur Komposition dreier Quartette gab, in die russische Originalmelodieen verweht sein sollten. So entstanden die berühmten Rasumowsky'schen Quartette op. 59, die im Januar 1808 mit der Widmung an den Grafen erschienen. Von diesem Jahre an bis 1815 war Beethoven im Hause des Grafen allmächtiger Gebieter der Musik. Alles, was er komponierte, wurde „brühwarm aus der Pfanne durchprobiert und nach Beethovens Angaben haarscharf, wie er es haben wollte, mit einer Liebe, Folgsamkeit und Pietät ausgeführt, wie sie nur solchen glühenden Verehrern seines Genius entstammen konnte."[2]) So kam es auch bald, dass dieses Quartett grosse Berühmtheit im Vortrag Beethovenscher Tondichtungen erlangte.

Die glänzendste Rolle spielten das Palais und sein Besitzer zur Zeit des Kongresses. Das Haus war immer gefüllt, Feste reihten sich an Feste, der Graf und sein erlauchter Monarch gaben damals Bälle, die sich wechselseitig an Pracht überboten. Auf dem Ball vom 6. Dezember 1814 wurde Beethoven vom Grafen Rasumowsky den Monarchen vorgestellt, die ihm alle ihre Achtung zu erkennen gaben. Beethoven äusserte sich hierüber später: „Er habe sich von den hohen Häuptern die Cour machen lassen und sich dabei stets vornehm benommen."

Die Herrlichkeit erreichte unvermutet ihr Ende. Rasumowsky hatte, um noch mehr Gäste empfangen zu können, an sein Palais eine grosse hölzerne Halle anbauen lassen. Am Abend des 30. Dezember 1814 bewirtete er hier 700 Menschen. Am nächsten Morgen zwischen 5 und 6 Uhr stand die Halle in Flammen. Wahrscheinlich hatte ein schadhaftes Kaminrohr den Brand verursacht, dessen man erst am Mittag des nächsten Tages Meister wurde und der einen grossen Teil des Palastes mit seiner kostbaren Einrichtung, den Canovasaal usw. vernichtete.[3])

Kaiser Alexander gewährte zwar dem Grafen einen Vorschuss von 400000 Rubel zum Wiederaufbau des Palastes; da aber diese Summe bei weitem nicht ausreichte, sah sich Rasumowsky gezwungen, auf das Eigentum des schönen Besitzes zu verzichten. Das Palais ist gegenwärtig Sitz

---

[1]) Nach Schindler war für die zweite Violine Sina (geb. 1778, gest. 1857) engagiert.

[2]) Seyfried im Artikel Schuppanzigh im Univ.-Lexikon der Tonkunst; Schindler; Thayer.

[3]) Die Bibliothek muss gerettet worden sein, denn in Böckh „Merkwürdigkeiten von Wien" 1823 S. 114 wird sie als in „ca. 7000 Bänden der kostbarsten botanischen Werke, Kupferprachtwerke und Reisebeschreibungen, vorzüglich in französischer und englischer Sprache" existierend angeführt.

der geologischen Reichsanstalt, während der Park zu einem grossen Komplex von Wohnhäusern mit durchlaufenden Gassen verbaut worden ist. Den Namen Rasumowsky aber werden die drei Quartette Beethovens für alle Zeit erhalten.

Diese jetzt allgemein und mit Recht bewunderten Werke wurden anfangs so entmutigend wie kein anderes Werk Beethovens von den Musikern aufgenommen. Als Schuppanzigh das erste der drei (in F) zum erstenmal spielte, lachte man und meinte, Beethoven habe sich einen Spass machen wollen, und als der für Beethoven so begeisterte Dolezalek sich diese Quartette kaufte, sagte Gyrowetz: „Schade um das Geld". Lenz erzählt in seinem Werk über Beethoven: Als 1812 beim Feldmarschall Soltikoff der erste Satz des F-dur Quartetts versucht wurde, ergriff Bernhard Romberg — der grösste Violoncellist seiner Zeit und noch von Bonn her Beethovens Freund — die Cellostimme und trat sie als unwürdige Mystifikation mit Füssen. Einige Jahre später wollte sich beim Geheimrat Lwoff die Gesellschaft vor Lachen ausschütten, als der Bass sein Solo zu Anfang dieses Satzes hören liess; und „Flickwerk eines Wahnsinnigen" nannte das Werk in England der Organist Sudlow.

Das Adagio in E-dur des zweiten Quartetts — wohl eines der herrlichsten, die Beethoven geschaffen — fiel wie Czerny erzählt, Beethoven ein, als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte. —

Unter den Frauengestalten, die in Beethovens Leben eine Rolle spielten, und denen er seine Neigung durch Zueignung von Werken öffentlich bekundete, führen wir als eine der letzten — nicht die geringste — die Gräfin Marie Anna Erdödy, geborene Gräfin Niczky von Niczk an. Sie war 1779 geboren und seit 1796 mit dem Grafen Peter Erdödy vermählt. Wir wissen nicht, wann und durch wen Beethoven mit ihr in nähere Beziehungen trat; jedenfalls war dies bereits 1807 der Fall, da erzählt wird, er sei auf dem Lande mit der Gräfin und einigen andern Damen spazieren gegangen. Da hörte man Dorfmusikanten, und das ungeschickte Herumtasten des Basses habe Beethoven das Cellomotiv für das Credo seiner C-Messe eingegeben, die er im selben Jahre komponierte. 1808 wohnte er bereits bei der Gräfin Erdödy, „gerade unter dem Fürsten Lichnowsky". Im Dezember dieses Jahres kam Reichardt nach Wien, und Beethoven führte ihn bei der Gräfin ein. Er war entzückt über

„die sehr hübsche kleine feine Frau, die gleich vom ersten Wochenbett (1799) ein unheilbares Übel behielt, welches sie viel im Bett hielt, dennoch drei gesunde liebe Kinder geboren hat, die wie Kletten an ihr hängen, und der allein der Genuss der Musik blieb, die selbst Beethovensche Sachen recht brav spielt und mit noch immer dick geschwollenen Füssen von einem Pianoforte zum andern hinkt, dabei heiter, freundlich und gut".

Wie reich das musikalische Leben im Hause Erdödy war, zeigt ein weiterer Bericht Reichardts. Am 31. Dezember hörte er dort das Schuppanzighsche Quartett; dann

„spielte Beethoven ganz meisterhaft, ganz begeistert neue Trios, worin ein so himmlisch kantabler Satz (3/4 in As) vorkam, wie ich von ihm noch nie gehört und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört".

Die von Reichardt erwähnten Trios sind die beiden Klaviertrios in D (Geistertrio) und Es op. 70, die Beethoven 1808 komponiert hatte und 1809 der Gräfin Erdödy widmete.[1]) Dass Beethoven zu ihr in keinem Liebesverhältnis stand, ergibt sich schon daraus, dass die Gräfin vermählt und bereits längst Mutter war, und Beethoven nach seinen moralischen Grundsätzen jedes intime Verhältnis mit einer verheirateten Frau verabscheute; dass aber zwischen ihnen eine vertraute Freundschaft herrschte, ist gewiss. Beethoven nannte sie „seinen Beichtvater". Das Beichtkind zeigte sich aber gegen den Beichtvater zuweilen etwas störrisch. Noch vor Ende des Winters 1808/9 hatte Beethoven mit der Gräfin einen Zwist, infolgedessen er ihre Wohnung verliess. Er schrieb ihr zwar dann einen reuevollen Brief, worauf die Versöhnung stattfand, aber in die Wohnung Erdödy's kehrte er doch nicht zurück, sondern quartierte sich in der Walfischgasse ein, von wo er es zu seinem Freunde Zmeskal so nahe hatte Mit der Gräfin blieb er aber fortwährend in freundschaftlichem Verkehr: so lieh er ihr 1811 das grosse B-Trio op. 97, das er soeben vollendet hatte, aber erst 1816 herausgab, zum Abschreiben. Erdödys verliessen Wien anfangs Sommer 1815 für immer und siedelten im Spätherbst nach Kroatien über. Beethoven nahm von der Gräfin mit einem Briefe, den er ihr am 19. Oktober schrieb, herzlichen Abschied. Sie sahen einander nicht mehr, die Freundschaft dauerte aber fort, und Beethoven schrieb ihr besonders teilnahmsvoll am 15. Mai 1816, als sie ihren Knaben Fritz durch einen plötzlichen Todesfall verloren hatte.

Im Sommer 1815 hatte er die zwei Violoncellsonaten in C-dur und D-dur op. 102 geschrieben, offenbar für die Gräfin Erdödy und den Violoncellisten Linke, der sich viel bei Erdödys aufhielt und sie auch nach Kroatien begleitete. Sie erschienen 1817 ohne Widmung bei Simrock, im Januar 1819 aber bei Artaria mit der Widmung an die Gräfin Erdödy. Bald darauf verschwindet sie aber aus unserem Gesichtskreis, ein Schatten breitet sich über ihr Leben: sie wurde aus den österreichischen Staaten verbannt. Die Ursache zu dieser harten Strafe wurde sorgfältig verheimlicht, und der Grossneffe der Gräfin konnte dem Verfasser darüber auch keine Auskunft geben. Erst viele Jahre später erhielt sie wieder die Erlaubnis, ihre Familie

[1]) Diese war — versicherte dem Verfasser ihr Grossneffe Graf Louis Hoyos — so passioniert fürs Klavierspiel, dass sie es sogar auf dem Ruhebett pflegte.

zu besuchen. Ihre Tochter Marie, vermählte Freiin Badenfeld, in deren Kindeserinnerung die Mutter immer als im Bett liegend und als stattliche Frau fortgelebt hatte, wunderte sich damals, sie gesund und klein von Statur wieder zu sehen. Die Gräfin starb (nach dem Gothaer Almanach) am 17. März 1837, man weiss nicht wo und unter welchen Umständen. —

Eine der anmutigsten Erscheinungen in Beethovens Leben war die Baronin Dorothea Ertmann geborene Graumann. Aus ihrer Vaterstadt Frankfurt a. M. war sie nach Wien gekommen, hatte die Komposition unter Beethovens eigener Leitung studiert und sich zu der vollendetsten Darstellerin seiner Werke herangebildet. Als Reichardt sie in Wien sah und hörte, war er von ihr entzückt. Eine hohe edle Gestalt, ein schönes seelenvolles Antlitz, die grösste Liebenswürdigkeit zeichneten sie aus. In ihrem Spiel vereinigte sie die grösste Kraft mit der innigsten Zartheit, „jede Fingerspitze war eine singende Seele". Auch Clementi hörte sie 1809 mit grosser Freude in einer ihrer musikalischen Morgenstunden einige seiner schwersten Sonaten vortragen; besonders überrascht war er aber von dem Vortrag einer grossen Beethovenschen Sonate. „Elle joue en grand maître!" rief er voll Bewunderung, was bei ihm, der nie eine Schmeichelei sagte, viel bedeuten wollte. Rühmenswert war, dass sie vor Kennern nie die Grenzen ihres Gebietes überschritt; sie glänzte ganz besonders im Ausdruck des Anmutigen, Zarten und Naiven. „Ihr Vortrag war unnachahmlich; sie erriet mit grösster Sicherheit die Intentionen Beethovens und ihr Vortrag fusste ganz auf Beethovens Art und Weise im Selbstvortrag seiner Werke".[1])

So lange sie in Wien lebte, hielt sie die Fahne Beethovens hoch; sie war es vor allen, die in ihrem Kreise seine Werke gegen die hereinbrechende neue Richtung in Komposition und Spiel siegreich aufrecht erhielt.[2]) Beethoven verehrte sie wie eine Priesterin der Tonkunst; ihr widmete er 1816 die Klaviersonate in A-dur op. 101, die man die „Sensitive" nannte und deren ersten und dritten Satz er selbst als „träumerische Empfindungen" bezeichnete. Beethoven begleitete die Sendung der Sonate an sie nach St. Pölten, wo sie sich damals mit ihrem Gemahl aufhielt, mit einem sehr freundlichen Schreiben, in dem er sie seine „liebe werthe Dorothea Cecilia" nannte. 1818 siedelte sie nach Mailand über, wohin ihr Gemahl, mit dem sie in der glücklichsten Ehe lebte, als General versetzt wurde. Dort traf sie 1831 Mendelssohn, der in einem reizenden Briefe seinen Umgang mit dem liebenswürdigen Paare beschreibt. Man muss unwillkürlich lächeln über die Erzählung des Generals, wie Beethoven

[1]) Schindler.
[2]) Marx.

abends, wenn ihm die Baronin vorspielte, die Lichtputze als Zahnstocher gebrauchte, und über den Ingrimm des alten Herrn, als seine Gemahlin mit einem Offizier die Kreutzersonate spielte und dieser im Anfang des Adagio eine lange Verzierung à la Paganini machte. Rührend ist dagegen, wenn die Baronin erzählt, wie Beethoven, als sie ihr letztes Kind verloren hatte, erst gar nicht mehr ins Haus kommen konnte, endlich sie zu sich einlud, und als sie kam, am Klavier sass und bloss sagte: „wir werden nun in Tönen miteinander sprechen" und so über eine Stunde immer fort spielte und —: „er sagte mir alles und gab mir auch zuletzt den Trost".

Baron Ertmann wurde später als Divisionär nach Brünn versetzt, kam dann aber wieder nach Mailand und starb daselbst ums Jahr 1837. Seine Witwe siedelte nach Wien über, wo sie noch bis zu ihrem Tode der Musik treu blieb und vor einem kleinen Kreise von Freunden, zu denen Graf Laurencin und Siegfried Becher gehörten, sich gern hören liess — noch immer eine stattliche lebhafte Frau von grösster Liebenswürdigkeit.[1]) Sie starb in Wien am 16. März 1849.[2]) —

Das Werk: „Meeresstille und glückliche Fahrt" op. 112 für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters hat Beethoven 1815 komponiert und 1823 „dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen G o e t h e", gewidmet.

Bettina v. Arnim erzählt, Goethe und Beethoven seien 1812 in Teplitz miteinander auf sehr vertrautem Fusse gestanden; auf einem ihrer Spaziergänge habe die famose Szene mit der kaiserlichen Familie stattgefunden. Schindler, der Biograph Beethovens, und nach ihm Thayer stehen aber dieser Behauptung sehr skeptisch gegenüber; Schindler berichtet aber wieder eine andere Tatsache, die wir mit der ersten in Verbindung bringen können. Er erzählt nämlich, Beethoven habe, nachdem er die grosse Messe komponiert hatte, um sich in seiner damals bedrängten Lage Geld zu verschaffen, Abschriften der Partitur vor ihrer Herausgabe einigen Höfen gegen ein Honorar von fünfzig Dukaten angeboten.[3])

„Mit dem Einladungsschreiben an den Hof von Weimar liess Beethoven einen Brief an Goethe abgehen, worin der Altmeister um Verwendung in dieser Subskriptionsangelegenheit ersucht ward. Allein weder dieser Hof noch sein Minister haben den harrenden Tondichter mit einer Erwiderung beehrt."

Man kann noch hinzufügen, dass es nicht bekannt und nach dem eben Erzählten auch sehr zweifelhaft ist, ob Beethoven auf die Widmung der „Meeresstille" eine Antwort von Goethe erhalten hat.

---

[1]) Mitteilung des Grafen Laurencin.

[2]) Schottenmatrikel.

[3]) Vgl. hierzu auch den Artikel von Adolf Schmidt „Neue Beethoven-Briefe" in „Die Musik" Jahrg. III, Heft 12, S. 412ff. Anm. der Red.

Beide Erzählungen sind geeignet, ein unfreundliches Licht auf Beethoven und Goethe zu werfen und verdienen daher eine nähere Betrachtung.

Goethe hatte nicht viel Sinn für Musik, trotz allem, was er darüber in seinem Briefwechsel mit Zelter und in seinen Gesprächen mit Eckermann sagt. Bis zur Zeit, wo ihm Bettina über Beethoven schrieb, hatte er von dessen Leben schwerlich Kenntnis, von dessen Werken sicher gar keine; auch später kümmerte er sich nicht um diese und wir wissen, dass er erst durch den jungen Mendelssohn eine Ahnung davon bekam, dass noch ein anderer lebe, der für menschliches Fühlen und Leiden einen ergreifenden künstlerischen Ausdruck gefunden hatte.

Die lebendige Schilderung, die ihm 1810 Bettina von Beethovens Persönlichkeit entwarf, musste natürlich sein Interesse wecken, und so wünschte er, Beethoven kennen zu lernen. Dieser Wunsch ging in Erfüllung, als er im Juli 1812 in Teplitz mit Beethoven zusammen traf. Dieser sagt hierüber später nur einmal: „Mit Goethe war ich viel zusammen". Für Goethe war aber dieses Zusammensein von so geringer Wichtigkeit,[1] dass er es in seinen autobiographischen Mitteilungen gar nicht erwähnt und nur am Schluss eines Briefes an Zelter sagt:

„Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt; sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt, allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genussreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verlässt, was vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger, als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel".

Man kann sich nicht kühler äussern. Aber dies Urteil ist auch natürlich. Beethovens so oft zwischen Extremen sich bewegendes Wesen kontrastierte zu scharf mit Goethes völlig ausgeglichener Natur, als dass das zeitweilige Beisammensein während des ohnehin sehr kurzen Badeaufenthaltes über das Stadium konventioneller Höflichkeit hinaus sich zu einem freundschaftlichen, vertrauten Verhältnis hätte entwickeln können.

Auch die Bemerkung Goethes: Beethoven (den Bettina aufs lebhafteste von seiner Kunst und von Goethe sprechen lässt) sei lakonischer Natur, beweist, dass der Verkehr beider wenig herzlich war, noch weniger, dass Beethoven sich im Verkehr mit Goethe „aufgeknöpft" fühlte. Und nun lese man Bettinas Bericht über die Szene in Teplitz: Goethe und Beethoven gehen, eben im Gespräch über Bettina, spazieren. Da kommen ihnen die

[1] Näheres unter Berücksichtigung neuerer Forschungen über die Beziehungen Goethes zu Beethoven findet der Leser in dem Aufsatz „Beethoven, Goethe und Varnhagen von Ense" von Dr. Emil Jacobs in „Die Musik", Jahrg. IV, Heft 6, S. 387 ff. Anm. der Red.



OLE BULL
† 17. AUGUST 1880

IV. 22

Kaiserin und die Erzherzöge entgegen. Goethe macht sich von Beethoven los und tritt ehrfurchtsvoll grüssend beiseite. Beethoven aber geht mit untergeschlagenen Armen mitten zwischen den Erzherzögen durch und rückt nur ein wenig den Hut, während diese ihn freundlichst grüssend zur Seite treten. Als sie vorüber sind, macht sich Beethoven über Goethe lustig und liest ihm tüchtig den Text.

Zunächst muss man bemerken, dass Bettina diese Geschichte einmal als mündliche Erzählung Beethovens („er kam zu uns gleich gelaufen und erzählte uns mit kindischer Freude") und ein anderes Mal als Brief Beethovens gibt. Welches von beiden ist nun das Wahre? Oder ist nicht dadurch die Wahrheit der Geschichte überhaupt sehr in Frage gestellt? Aber auch innere Gründe sprechen dagegen. Beethoven erging sich wohl im vertrautem Kreise, besonders wenn er „aufgeknöpft" war, in Sarkasmen gegen hohe Häupter, er kannte, wenn er vom Zorn hingerissen war, keine Rücksicht auf Ort und Personen, er achtete, besonders in späterer Zeit, wenn er in tiefes Nachsinnen versunken war, nicht auf die Umgebung; aber hier ist es auf offener Strasse: er spaziert gemütlich mit Goethe, es begegnen ihnen die Kaiserin und die Erzherzöge, unter diesen der Erzherzog Rudolf, gegen den sich Beethoven in allen seinen Briefen der ehrerbietigsten Ausdrücke bedient, ja dem er nicht nur zu Dank verpflichtet war, sondern den er auch wirklich verehrte — und gegen diese Personen benimmt er sich in aller Ruhe auf offener Strasse in einer Weise, die gegen die geringste gute Lebensart verstösst, nicht aus Unachtsamkeit, sondern lediglich, um sich vor Goethe zu produzieren, und macht sich dann über Goethe lustig und liest ihm den Text, als wäre er mit ihm auf den Fusse alter Kameradschaft! Das ist alles ganz unglaublich, und Beethoven sowohl als Goethe würden gegen solchen Unglimpf protestieren.

Wenn man aber diese Anekdote nicht als wahr annimmt, so erscheint auch Goethes Stillschweigen auf Beethovens Schreiben und Widmung in einem andern Licht. Es ist dann nicht mehr ein beabsichtigtes Vergessen früherer Beziehungen zu einer Zeit, wo Beethoven Teilnahme und reelle Hilfe braucht und diese sich vertrauensvoll erbittet; es ist die — nicht eben höfliche — Nichtbeachtung der Bitte und der Hochachtungsbezeugung eines Mannes, mit dem man vor zehn Jahren nur eine flüchtige Badebekanntschaft gepflogen und den man seither wieder vergessen hatte.

Es verdient hier noch eine Äusserung Goethes aus dem Jahre 1827 angeführt zu werden.[1]) Er sagt nämlich zu Eckermann:

„Wenn ich nicht jemand etwas Besonderes und Gehöriges sagen konnte, wie es in der jedesmaligen Sache lag, so schrieb ich lieber gar nicht. Oberflächliche Redensarten hielt ich für unwürdig und so ist es denn gekommen, dass ich manchem

[1]) Eckermann, Gespräche I. S. 216.

wackeren Manne, dem ich gern geschrieben hätte, nicht antworten konnte. Sie sehen ja selbst, wie das bei mir geht und welche Zusendungen von allen Ecken und Enden täglich bei mir einlaufen, und müssen gestehen, dass dazu mehr als ein Menschenleben gehören würde, wenn man alles nur flüchtig erwidern wollte."

Aber wie, wenn Beethovens Widmung und sein Schreiben gar nicht in die Hände Goethes gekommen wären? In Beethovens Haushalt ging es 1822 nicht eben sehr ordentlich zu; Cherubini äusserte in späterer Zeit sein lebhaftes Bedauern, dass er das in gleicher Angelegenheit von Beethoven an ihn erlassene Schreiben nicht erhalten habe. Zudem erschien das op. 112 im Februar 1822, die Widmung fand also wohl zur selben Zeit statt; zu eben dieser Zeit versandte Beethoven seine Messe und richtete sein Schreiben an Goethe. Dieser war aber zu eben derselben Zeit so krank, dass man für sein Leben fürchtete, weshalb man ihn gewiss — auch als er Rekonvaleszent war — mit der Mitteilung aller inzwischen gekommenen Zusendungen verschonte. Diese Vermutung ist wenigstens gerechtfertigter als die gegenteilige Annahme. —

Die Streichquartette op. 127, 130 und 132 bilden mit den Quartetten op. 131 und 135 Beethovens letzte Werke. Sie sind dem Fürsten Nikolaus von Galitzin, Oberstleutnant in der Garde des Kaisers von Russland, auf seine Bestellung von Beethoven gewidmet worden.

Dass die Bestellung der Quartette keineswegs die augenblickliche Laune eines grossen Herrn war, vielmehr auf der grossen ästhetischen Bildung und besonders dem fein ausgebildeten musikalischen Geschmack des Fürsten beruhte, erweist der Umstand, dass er bereits die Neunte Symphonie in Abschrift erworben und die Widmung der grossen Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" op. 124 angenommen hatte. Diese und andere Werke Beethovens hatte er in St. Petersburg durch seine Kapelle aufführen lassen und sein Entzücken über sie in Briefen an den Meister ausgesprochen. Der Fürst wusste, als er die Quartette bestellte, sehr wohl, was er tat: er eröffnete sich die Aussicht auf hohe musikalische Genüsse und hatte ausserdem das Vorgefühl, mit diesen Werken seinem Namen die Unsterblichkeit zu sichern. Beethoven ging auf den Antrag des Fürsten gern ein. Ihm lag gerade jetzt die Kammermusik und vorzugsweise das Streichquartett nahe, in dem er noch nicht sein letztes Wort gesprochen hatte. Noch ein anderer, für ihn vielleicht im Augenblick noch wichtigerer Grund, bewog ihn, die Komposition der Quartette zu übernehmen. Das von ihm zurückgelegte Kapital — 7000 Gulden in Bankaktien — wollte er unter keinen Umständen angreifen, da er es ein für allemal als Erbteil seinem Neffen bestimmt hatte. Zudem befürchtete er immer, bei einem längeren Kranksein in Not zu geraten. Er erkrankte auch wirklich noch vor Vollendung des ersten Quartetts für Galitzin (op. 127). Aber er genas

bald und sprach der Gottheit seinen Dank für die Genesung im a-moll Quartett op. 132 in der wunderbaren „Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico" aus. Die Honorare des ihm als reich und für seine Werke begeistert bekannten Fürsten sollten ihm — so durfte er hoffen — über seine Befürchtungen hinweghelfen.

Das erste Quartett (in Es-dur) wurde noch 1824 begonnen und im Frühling 1825 vollendet, die beiden andern, das in B op. 130 (mit der später abgesondert als op. 133 herausgegebenen Fuge) und das in a-moll op. 132 im Laufe des Jahres 1825 geschrieben und alle drei im Winter von 1825 auf 1826 dem Fürsten zugesandt. Der Fürst konnte mit Beethoven zufrieden sein. Um so weniger war es der Künstler mit seinem Mäcen.

Der Fürst sollte nach der getroffenen Übereinkunft für jedes der drei Quartette fünfzig Dukaten, für die ihm gesandte Abschrift der Missa solemnis ebenfalls fünfzig Dukaten zahlen. (Welches Honorar er für die Widmung der Ouvertüre versprochen hatte, ist dem Verfasser nicht bekannt.) Obwohl nun der Fürst die Werke erhalten hatte, blieb er mit 125 Dukaten im Rückstand. Beethoven konnte die Zahlung, obschon sich die österreichische Botschaft in St. Petersburg der Sache annahm, nicht erwirken, um so weniger, als der Fürst gegen Ende 1826 zur Armee nach Persien abgehen musste. Nach Beethovens Tode zog sich der Streit mit dem Fürsten noch lange Zeit hin, und erst nach 25 Jahren erhielt Beethovens Neffe das Geld ausgezahlt.

Im Dezember 1826 verfiel Beethoven wieder in eine Krankheit, seine letzte. Das Ausbleiben der russischen Gelder bewog ihn nun zu dem bedauerlichen Schritt, sich durch Moscheles an die philharmonische Gesellschaft in London um eine Unterstützung zu wenden, von der er auch bald — am 1. März 1827 — 100 ℔ zugesandt erhielt.

Bedauerlich erscheint dieser Schritt, weil er für Beethoven demütigend war, ausserdem aber auch, weil er auf Wiens Bevölkerung ein falsches Licht warf. Man wurde im Ausland nicht müde, der Stadt Wien vorzuwerfen, sie habe ihren grössten Mitbürger darben lassen, der Stadt Wien, wo zwei Männer: Erzherzog Rudolf und Fürst Kinsky beziehungsweise des letzteren Familie seit vielen Jahren alljährlich an Beethoven eine grössere Summe zahlten, als die einmalige Sendung der Londoner philharmonischen Gesellschaft betrug, und wo man, wenn man erfahren hätte, Beethoven leide Not, gewiss sich beeilt haben würde, ihn reichlich zu unterstützen.

Zu den drei Galitzinschen Quartetten kann man noch bemerken, dass das in Es am 6. März 1825 ohne Beifall, jenes im a-moll am 6. November 1825 mit günstigerem Erfolg und das in B am 21. März 1826 zum ersten Mal öffentlich aufgeführt wurde. Von den Sätzen des letzten, dieses Riesen von sechs Sätzen, gefielen natürlich das Presto in b-moll, die Danza tedesca

und die Cavatine sogleich, das übrige blieb dem Publikum unverständlich, das Finale, die Fuge insbesondere erschien den Leuten „chinesisch". Es war daher ein sehr guter Einfall Artaria's, Beethoven vorzuschlagen, er wolle die Fuge separat honorieren und herausgeben, Beethoven solle dagegen für das Quartett ein Finale in freier Schreibart komponieren. Das geschah auch. Beethoven schrieb dieses Finale im November 1826 bei seinem Bruder Johann in Gneixendorf. Nach Schindler ist es Beethovens letzte vollendete Komposition; man sieht dem heiteren Stücke nicht an, unter welch niederdrückenden Verhältnissen es geschrieben worden ist.

Von dem Lebenslauf des Fürsten Nikolaus Galitzin ist dem Verfasser nichts weiter bekannt. —

Die Widmung des cis-moll Streichquartetts op. 131 an den Feldmarschallleutnant Baron Stutterheim führt uns mitten in die letzte Lebens- und Leidensperiode des Meisters. Sein Neffe Karl, das Schmerzenskind, das er sich mühsam erstritten, für dessen Erziehung er nach seinen Begriffen aufs beste zu sorgen bemüht war (wie oft sah man ihn unter dem Schwibbogen bei der Universität harrend stehen,[1]) bis der Neffe aus dem Kollegium kam) hatte im Herbst 1824 die Universität bezogen, war aber nicht imstande, zu Ende des Jahres die Prüfungen abzulegen; ebenso ging es, als er hierauf die Technik besuchte. Zuletzt machte er gar einen Selbstmordversuch und wurde in polizeilichen Gewahrsam genommen, um — nach der Vorschrift des Gesetzes — in der Religion besser unterrichtet zu werden. Welch eine Reihe bitterer Kränkungen für den armen Meister! In seiner Not wandte er sich an den Jugendfreund Stephan von Breuning, mit dem er nach längerer Entfremdung seit dem August 1825 wieder in freundschaftlichsten Verkehr getreten war,[2]) um durch diesen, der seit 1818 Hofrat im Hofkriegsrat war, die Aufnahme des Neffen nach seiner Haft ins Heer zu erwirken. Breuning nahm sich der Sache sogleich eifrigst an, und aus Rücksicht auf ihn und Beethoven nahm Baron Stutterheim den Neffen als Kadetten in sein Regiment auf und teilte ihn der Kompagnie eines gebildeten Hauptmanns zu.[3])

Beethoven war hierdurch der quälendsten Sorge enthoben und widmete dem Feldmarschalleutnant aus Dankbarkeit und um ihn auch fernerhin dem Neffen geneigt zu erhalten, das cis-moll Streichquartett, das er im Oktober 1826 vollendet hatte und dem er auf der revidierten Abschrift des Original-Manuskriptes den sonderbaren Geleitschein mitgab: „Zusammengestohlen aus Verschiedenem diesem und jenem".

Josef Freiherr von Stutterheim, geboren den 18. Juni 1764 in

[1]) Mitteilung von Dr. Jos. Hauer.

[2]) Breuning: Aus dem Schwarzspanierhause.

[3]) Schindler.

Mährisch-Neustadt, erhielt seine militärische Ausbildung in der Militärakademie zu Wiener-Neustadt, trat 1783 als Fahnenkadett in das k. k. 8. Infanterieregiment, machte in den neunziger Jahren die Kämpfe in den Niederlanden und in Italien mit und wurde 1809 wegen seiner Verdienste in der Schlacht bei Aspern zum Generalmajor befördert. 1813 verteidigte er mit vier Grenadierbataillonen die Brücke über den Alpon und behauptete sich in der Schlacht am Mincio im offenen Terrain fünf Stunden lang gegen die feindliche Übermacht, wofür er das Ritterkreuz des Maria Theresien-Ordens erhielt und den Ordensstatuten gemäss in den Freiherrnstand erhoben wurde. 1815 zwang er als Feldmarschalleutnant die Festung Auxonne durch 24stündiges Bombardement zur Kapitulation und wurde zweiter Inhaber desselben Regiments, in dem er 1783 zu dienen begonnen hatte. 1824 in den Hofkriegsrat berufen starb er am 21. Juli 1831 in Lemberg als Kommandierender von Galizien.[1])

Ob der wackere Kriegsmann musikalisch gebildet war, ist nicht bekannt und ebenso zweifelhaft ist es, ob er die Ehre zu würdigen wusste, die ihm Beethoven durch die Widmung eines seiner nach Inhalt und Ausdehnung grössten Werke erwies; gehört hat er das Quartett, sicher nicht, da selbst Schuppanzigh sich nicht getraute, es öffentlich aufzuführen.[2]) Noch in den vierziger Jahren scheute man sich vor diesem und den drei Galitzinschen Quartetten mehr als vor dem Teufel. Der Verfasser hörte es zum erstenmal 1846, als es auf Betreiben Doležalek's, des begeisterten Beethovenianers, beim Fürsten Czartoryski in Wien von dem Quartett Mayseder, Strebinger, Durst und Borzaga vorgetragen wurde. Vor Beginn des letzten Satzes sagte Mayseder zu Doležalek: „Betens ein Vaterunser, dass wir alle zugleich fertig werden". Das Werk fand auch nur sehr geteilten Beifall. Der Fürst nannte es „Mathematik". Erst später gelang es den Bemühungen Joseph Hellmesbergers, des Florentiner Quartetts u. a., es dem Verständnis des Publikums allmählich zu erschliessen.

Da der Neffe aus Wien verwiesen war und erst später ins Heer eintreten konnte, hatte Beethoven den Herbst 1826 mit ihm bei seinem Bruder Johann auf dessen Gute Gneixendorf in der Gegend von Krems zugebracht. Dort hatte er, obgleich durch die Verhältnisse in der Familie vielfach gekränkt, doch wieder die geistige Kraft gefunden, nebst dem Finale des grossen B-dur Quartetts das F-dur Quartett op. 135 zu schreiben.[3]) Auf der Rückfahrt nach Krems bei schlechtem Novemberwetter im offenen Wagen, den ihm sein Bruder „liebevoll" geliehen hatte, zog er sich durch heftige Erkältung des Unterleibs eine Bauchfellentzündung zu, die — da

[1]) Archiv der Wiener-Neustädter Militärakademie.

[2]) Schindler II. S. 116.

[3]) Nach Schindler und Breuning.

der Neffe ärztliche Hilfe zu rufen unterliess — in eine Bauchwassersucht ausartete. Er sollte von dieser nicht mehr genesen. —

Auf dem Sterbebette, wo ihn noch die Fürsorge seiner Freunde Breuning und Schindler umgab und das kindlich unbefangene Wesen des elfjährigen Sohnes des ersteren zeitweilig erheiterte, widmete er sein letztes Quartett „seinem Freunde Johann Wolfmeier", von dem wir nur wissen, dass er in Wien ein Haus in der Rotenturmstrasse besass, in dem vielleicht Beethoven eine Zeitlang gewohnt hatte, da er 1814 schrieb, man möge Briefe an ihn bei Wolfmeier abgeben, und dass er ganz im stillen ein Verehrer, vermutlich auch ein werktätiger Freund Beethovens war. Er besass von diesem viele Manuskripte, die aber nach seinem Tode verloren gingen.

So flocht denn Liebe und Freundschaft auch die letzte Blume in den Kranz der Widmungen, den sie mit der Widmung an Eleonore Breuning zu flechten begonnen hatte; jene erste Widmung, die der Künstler im Vollgefühl geistiger und physischer Kraft, das Herz geschwellt von Hoffnungen und kühnen Entwürfen niederschrieb, — die letzte, während sich die Schatten des Todes schon tiefer und tiefer herabsenkten, am Ende eines Lebens, reich an Freuden und Ehren, reich auch an bittern Erfahrungen, vor allem aber reich an Werken, die ihrem Schöpfer die Unsterblichkeit sichern.



MAX REGER ALS ORGEL-KOMPONIST

von Gustav Beckmann-Essen (Ruhr)

Wen Neigung und Beruf veranlassten, noch vor einem Jahrzehnt in der Orgelliteratur einmal gründlich Umschau zu halten, der konnte sich der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass es mit der Produktivität gerade auf diesem Gebiete der Tonkunst nicht sonderlich bestellt sei. Nicht als ob es an Komponisten für die Orgel gefehlt hätte, die waren vielleicht in Hülle und Fülle vertreten. Aber nur wenigen von ihnen wohnte die Schöpferkraft inne, auch wirklich Neues und Gediegenes darzubieten. Das Neue bestand bei den meisten höchstens darin, dass man für das ernste und gewaltige Instrument klaviermässig und noch dazu gewöhnlich oberflächlich schrieb. Die französische Schule, an ihrer Spitze die bedeutenden Meister Alexandre Guilmant und Charles Widor, überflutete den deutschen Markt mit ihren zwar eleganten, feinen und sinnberückenden, aber weniger in die Tiefe gehenden Werken. Da erschien plötzlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein zwar noch junges, aber hochbegabtes Talent auf dem Plan, von dem die musikalische Welt bis dato fast nichts vernommen hatte: Max Reger.

Im Jahre 1873 zu Brand in der bayerischen Oberpfalz als Sohn eines Lehrers geboren, wurde Max Reger frühzeitig von seinem musikalisch sehr beanlagten Vater in Harmonielehre, Klavier-, Orgel- und Violinspiel unterrichtet. In Weiden, wo dieser seit 1874 als Präparandenlehrer tätig war, besuchte der angehende Künstler später zur wissenschaftlichen Ausbildung die Realschule. Den Klavierunterricht erhielt er nun von dem Organisten Lindner, der ihn für Bach, Beethoven und Schumann zu begeistern wusste. Als Max Reger August 1888 zu Bayreuth den „Parsifal" und die „Meistersinger" und damit zum erstenmal ein Musikdrama, ein Orchester hörte, wurde sein Entschluss, Lehrer zu werden, wankend. Schon nach einem Jahre warf er sich auf Dr. Hugo Riemanns Rat der Tonkunst ganz in die Arme. Seine ersten Kompositionsversuche, eine symphonische Dichtung „Heroïde funèbre" für grosses Orchester, Präludien und Fugen für Klavier, ein Klavier- und Streichquartett blieben ungedruckt. Nur ein halbes Jahr war Reger Dr. Riemanns Schüler in Sondershausen, dann siedelte er mit diesem nach Wiesbaden über und wurde als Lehrer für Klavier und Orgel an das dortige Konservatorium engagiert. Nach Ableistung seiner Militärpflicht als Einjährigfreiwilliger zog er sich jedoch 1898 gänzlich vom Unterricht zurück und liess sich für einige Jahre in Weiden und später in München zu dauerndem Aufenthalt nieder, um hier ausschliesslich sich der Komposition zu widmen.

In dieser seiner produktiven Tätigkeit nimmt diejenige für die Königin

der Instrumente einen breiten Raum ein, weshalb es angezeigt erscheinen dürfte, auf jene einmal zusammenfassend und in grossen Zügen des Näheren einzugehen.

Nachdem Johann Sebastian Bach die Orgelkomposition auf eine bis dahin nie gekannte und ungeahnte Höhe gebracht hatte, war es wohl zu verstehen, dass die Epigonen auf diesem Gebiete gegen den urgewaltigen Thomaskantor mächtig abfallen mussten. Selbst Mendelssohn und Schumann, so sehr ihnen auch das Verdienst gebührt, die Bachsche Fuge wieder zu Ehren gebracht zu haben, erreichten bei weitem nicht die eminente Kunst Bachs. Andere bedeutende Meister, die gleich Mendelssohn wieder den protestantischen Choral in der Orgelkomposition zu Ansehen bringen wollten, wie Rinck, Hesse, Ritter, Brosig, Rembt, Engelbrecht, Kühmstedt, Jakob und andere folgten, ohne jedoch den entscheidenden und erfolgreichen Einfluss auszuüben.

Indem Max Reger aber nicht nur deren von Sebastian Bach begründete Kompositionstechnik anwendet und sie im modernen Sinne weiterführt, sondern in seinen hervorragenden Werken sich auf den protestantischen Choral als Ganzes stützt und diesen sowohl ästhetisch als auch ethisch auffasst, überholt er schon in der Anlage seiner Werke vielfach diejenigen vorgenannter Meister. Schon Bach berücksichtigte bei seinen Choralvorspielen nicht nur die Melodie, sondern auch den dazu gehörigen Text, auf diese Weise „symphonische Dichtungen en miniature" für die Orgel schaffend.

Reger erweiterte diese Form, benutzt aber nicht, wie Bach meistens, eine Strophe des Textes, sondern möglichst alle und ruft auf diese Weise einsätzige, grosszügige symphonische Choraldichtungen für die Orgel ins Leben, wie wir sie bis dahin in dieser Vollendung und Ausdehnung wohl kaum aufzuweisen hatten.

Es könnte nun jemand einwenden, dass auch beispielsweise Heinrich von Herzogenberg grössere Choralphantasieen komponiert hätte. Gewiss sind es stimmungsvolle, feinsinnige und in ihren Grundzügen edel gehaltene Werke, die der verstorbene Meister mit seinen Phantasieen über „Nun danket alle Gott" und „Nun kommt der Heiden Heiland" der Organistenwelt geschenkt hat. Aber sie waren noch nicht für eine mit allen modernen technischen Hilfsmitteln ausgestattete grosse Orgel berechnet. Max Reger konnte in der Kompositionstechnik seiner Schöpfungen entschieden weitergehen und darin die schonungslose Ausnutzung der Orgel anstreben. Was Richard Strauss das Orchester ist, ist ihm die Orgel. Er ist der Strauss der Orgel! Darum ist seine Orgelmusik auch so ungemein schwierig zu interpretieren: sie stellt an die technischen wie geistigen Fähigkeiten des Organisten die grössten Anforderungen. Wer

aber glaubt, dass Reger nur um der Schwierigkeit willen solche Musik schreibe, fügt ihm grosses Unrecht zu. Gewiss macht sich namentlich in seinen älteren Werken noch die Sturm- und Drangperiode geltend, die sich hier und da noch im Masslosen gefällt und nicht jene Abgeschlossenheit zulässt, die ein abgerundetes Kunstwerk nun einmal haben muss. Diesen Entwicklungsprozess muss aber eben jeder Künstler, insbesondere der produktive, durchmachen.

Sehen wir uns nach diesen mehr allgemein gehaltenen Betrachtungen über Regers Schaffen zunächst des Komponisten opera 27, 29, 30, 33, 40a und b, 46 und 47 einmal näher an. Unter diesen befinden sich vier Choralphantasieen. Es ist eine eigentümliche Erscheinung, dass Max Reger, obwohl katholischer Konfession, ähnlich wie Heinrich von Herzogenberg sich zu der Kraft und Wucht des protestantischen Chorals hingezogen fühlt, in seinen Werken am ersten den gewaltigsten und populärsten von allen Chorälen, „Ein feste Burg", berücksichtigt und dadurch spezifisch evangelische Kirchenmusik geschaffen hat. Dieses op. 27 gehört zu dem hervorragendsten, was die Orgelliteratur speziell auf diesem Gebiete aufzuweisen hat. Von grosser Wichtigkeit ist auch das gleichnamige Werk von Otto Nicolai, von Franz Liszt kunstvoll für die Orgel übertragen. Regers Phantasie über den genannten Choral ist aber kontrapunktisch reicher gestaltet und mehr verinnerlichter aufgefasst worden. Stellen, wie „und wenn die Welt voll Teufel wär" und „nehmen sie uns den Leib, Gut, Ehre, Kind und Weib: lass fahren dahin, sie habens kein Gewinn, das Reich muss uns doch bleiben", sind so bedeutend gestaltet, dass man deren fortreissendes Feuer zu bewundern gezwungen wird.

Nicht in einem so glücklichen Augenblick konzipiert ist die Phantasie über „Freu dich sehr, o meine Seele", op. 30, obwohl auch diese an reicher Erfindungsgabe, an grosser Geschicklichkeit der Arbeit und endlich an ergreifenden Höhepunkten nicht arm ist. Zu letzteren zählen wir besonders die siebente Strophe des mit Ausnahme der dritten Strophe durchkomponierten Liedes. Sie veranschaulicht uns in einer tiefempfundenen Tonsprache die Hinfälligkeit alles Irdischen und die Hoffnung auf den Erlöser. Von hier bis zu op. 40 hat Reger wieder einen unleugbaren Weg zur Vervollkommnung zurückgelegt. Die beiden Phantasieen über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Straf mich nicht in deinem Zorn" haben einen wesentlichen Fortschritt im formalen Aufbau sowohl, wie an Stimmungsfeinheiten aufzuweisen. Sie zeigen den Künstler als in den Prozess der Abklärung eingetreten, der mit strengem Ernst gegen sich selbst und mit ganzer Aufwendung seines unversiegbaren Talents an seinen sich gesteckten Aufgaben weiterarbeitet. So viel Choräle Reger auch zu Phantasieen zu gestalten hat, so ist er doch nirgends schematisch,

sondern weiss jedem cantus firmus eine stimmungsgetreue musikalische Physiognomie zu geben. Das zeigen uns die beiden zuletztgenannten Werke.

Türmt Reger in der gewaltigen es-moll Einleitung der ersten Komposition noch fast lückenlos Akkordmassen auf Akkordmassen, ohne dem Spieler und Zuhörer genugsam Ruhepunkte zu gönnen, so können wir diesen Vorwurf, wenn der Ausdruck gestattet ist, in der Phantasie über „Straf mich nicht in deinem Zorn" nicht mehr erheben. Schon in der Morgensternphantasie steht mehr wie in früheren Werken alles deutlicher unter dem Zauber des Wohlklanges, dessen Quelle reichlicher als sonst fliesst und dem Ganzen eine herzerquickende Frische verleiht. Mit Ausnahme der dritten Strophe „Geuss sehr tief in mein Herz hinein", deren Melodie figuriert in der Oberstimme erscheint und triomässig begleitet wird, und des Schlusses der folgenden Strophe bewegt sich dynamisch alles vom ppp bis zum fff. Eine grossartige Fuge, darin der cantus firmus der fünften Strophe nacheinander als Unter-, Mittel- und Oberstimme auftaucht, krönt dies herrliche Variationenwerk. Ist über dieses im grossen und ganzen eine weichere Stimmung ausgebreitet, so steht die Tondichtung über „Straf mich nicht in deinem Zorn" unter dem Zeichen von „Hölle, Tod und Teufel". Die Stimmung wird düster, die Chromatik tritt in ihr Recht. Noch gedrungener in der Form, wie ihre Schwester, erhebt sich diese Phantasie in den Strophen vier und fünf zu Höhepunkten, wie sie die Regersche Kunst bis dahin noch nicht aufwies. Doch verlassen wir letztgenannte Werke und gehen zu der Sonate, op. 33, in fis-moll über.

Sie bedeutet einen Ausflug ins romantische Gebiet, setzt pompös ein und macht auf einem Ruhepunkt plötzlich Halt. Das jetzt auftretende höchst interessante Thema wird auch im „Intermezzo", dem zweiten Satze, benutzt und in wenig veränderter Form selbst in der kunstvollen Passacaglia. So ist der Faden für das ganze Werk in dem einzigen Thema, über dem sich die Passacaglia in zwanzig, sich in Stimmung und kunstvoller Bearbeitung steigernden Variationen erhebt, gegeben.

Nicht so bedeutend erscheint die Phantasie und Fuge in c-moll, op. 29, bei der in der ganzen Anlage dem Schöpfer wohl Bachs unvergleichliche und grossartige Phantasie und Fuge in g-moll vorgeschwebt hat. Wenn wir auch hier wieder die äusserst flüssige Kontrapunktik bewundern müssen, so erreicht dieses Werk doch nicht seine gewaltige Vorläuferin.

Die sechs Trios, op. 47, Canon, Gigue, Canzonette, Scherzo, Siciliano und Fuge, sind, obwohl sie Unterrichtszwecken dienen sollen, reizvolle und dabei doch gediegene Charakterstücke. Auch diese zeigen den Tondichter wieder von einer ganz andern Seite, wie denn Regers Gestaltungskraft niemals die Grenze des Unvermögens berührt.

Den Höhepunkt als schaffender Künstler bis dahin erreicht Reger in

der Orgelphantasie und Fuge über B—A—C—H, op. 46. Wie oft ist dieses Thema nicht schon zu Werken ähnlicher Gattung benutzt worden! Hat doch kein Geringerer als Bach selbst über seinen Namen der Nachwelt eine Schöpfung hinterlassen, die, so schön sie auch sein mag, merkwürdigerweise nicht im entferntesten die grossartige Tiefe anderer Orgelwerke, wie beispielsweise der Passacaglia, aufweist. Nach ihm hat Robert Schumann, wie schon erwähnt, mit sechs geistvollen Orgelfugen über das gleiche Thema, von denen die letzte am hervorragendsten ist, die Literatur bereichert. Auch Franz Liszt ist mit einer Phantasie und Fuge über den Namen Bach vertreten. Aber Max Reger hat doch allen den Rang abgelaufen und ein Werk geliefert, das wirklich zu den bedeutendsten gehört, was die Zeit nach Bach überhaupt in diesem Kunstzweige produziert hat. Nirgends stockend und trocken, ist dieses opus vielmehr von wahrer Leidenschaft durchglüht. Der wuchtigen chromatischen Phantasie in b-moll reiht sich die glanzvolle Fuge würdig an.

Als nach diesen Werken eine längere Pause in Regers Schaffen für die Orgel eintrat, lebten wir besonders nach dem Studium der Phantasieen über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Straf mich nicht in deinem Zorn", der Hoffnung, dass der Komponist insofern an einem Wendepunkt seiner kompositorischen Tätigkeit angelangt sei, als die eben genannten Werke mehr als bisher dem melodischen Element Rechnung trugen und sie überhaupt in konzentrierterer Form der Öffentlichkeit übergeben worden waren. Diese Hoffnung hat sich nicht ganz erfüllt.

Suchen wir nach den Gründen der betreffenden Erscheinung, so können wir hierfür neben dem kompositorischen Mut, mit dem Reger sich zuweilen in satztechnische, kontrapunktische und modulatorische Seltenheiten stürzt, nur der Jugend des Tondichters und seiner Abgeschlossenheit von dem musikalischen Leben irgend einer Grossstadt die Schuld beimessen. Denn in dem kleinen Weiden, seinem bisherigen Wohnsitz, wurde dem genialen Stürmer nur spärliche musikalische Kost geboten. Sein inneres Ohr musste also, wie Otto Lessmann gelegentlich richtig bemerkte, Dinge hören, die in der Öffentlichkeit wenig Kurs haben. Wenn nun auch unser Künstler seit Herbst 1901 Weiden mit München vertauscht hat, und wir für die Zukunft eine erfreuliche Umwandlung seines musikalischen Ichs erwarten durften, so macht sich doch nicht in allen nachfolgenden Werken der erwünschte Einfluss dieser veränderten Verhältnisse schon geltend. Es ist ja richtig, dass Reger nicht mit dem engherzigen Gradmesser irgend einer musikalischen Partei bewertet sein will. Aber es gibt in der Kunst Forderungen, die allen Richtungen gemeinsam sind. Doch gehen wir jetzt zur Besprechung weiterer Werke selbst über. Es handelt sich dabei um op. 52: drei Phan-

tasieen über „Alle Menschen müssen sterben“, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und „Halleluja! Gott zu loben“; op. 57: „Symphonische Phantasie und Fuge“; op. 59: „Orgelstücke“ und endlich op. 60: „Zweite Sonate in d-moll“.

Die oben genannten Choralphantasieen beginnen sämtlich mit einer dem Charakter des jeweiligen Chorals entsprechenden Einleitung. Der cantus firmus des Chorals „Alle Menschen“ erscheint erst, nachdem die aufgeregten Harmonieen, die augenscheinlich von Todesgrauen und Todesangst diktiert sind, sich beruhigt haben. Ernst und würdig schreitet er in Des-dur einher, bald im Tenor, bald im Sopran und bald im Bass auftauchend, während in den Begleitungsfiguren immer noch die Erregung nachzittert. Es gehört schon eine ganze kompositorische Kraft dazu, um den verschiedenen Liedversen einen solchen adäquaten musikalischen Ausdruck verleihen zu können. Und was das Schwierigste und Kunstvollste darstellt, die einzelnen Verse und Strophen in sinngemässer Weise zu verbinden: hier wird es geleistet. So ist beispielsweise das Zwischenspiel, das zur dritten Strophe des Chorals überleitet, voll beziehungsreicher Gedanken und zugleich ein seltenes Kraftstück. In reicher Figuration und in zarter Weise erscheint dann die Strophe: „Jesus ist für mich gestorben,“ die im Verlaufe zu nicht gewöhnlichen musikalischen Ausdrücken anregt. Verhältnismässig einfach, d. h. einfach für Regersche Verhältnisse, ist die Strophe: „O Jerusalem, du schöne“ gehalten, während in der Schlussstrophe mit elementarer Gewalt, wie A. W. Gottschalg treffend bemerkt, der gigantische Zug des tragischen und mystischen Stückes in seiner ganzen Erhabenheit zuwege tritt.

Aus dem Dunkel der einleitenden Harmonieen tritt allmählich und ganz leise der cantus firmus in „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ans Tageslicht, sich immer mehr bemerkbar machend und immer reichere und charakteristischere Begleitungsfiguren nach sich ziehend. Ein Kabinetstück feinster Art ist auch hier wieder der Übergang von der ersten zur zweiten Zeile der Eingangsstrophe. In lichterer Gestaltung und in doch reicher Mannigfaltigkeit erscheint die zweite Strophe, während dem „Gloria sei dir gesungen“ eine gewaltige Fuge voraufgeht, deren ausgedehntes Thema schliesslich als harmonische Grundlage zu den fröhlich einherschreitenden Akkorden dient, die im Sopran den Schluss der Melodie mit sich führen.

Zu einer gewaltigen Lobeshymne baut Max Reger die dritte uns vorliegende Phantasie über den Choral: „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud“ aus, obgleich die musikalischen Mittel im grossen und ganzen einfacher sich geben, als in den beiden vorhergehenden Werken. Ein paar besonders wirksame und bedeutende Stellen, die dem Komponisten

in die viel beschäftigte Feder geflossen, mögen auch hier hervorgehoben sein. So sind die Worte des Kirchenliedes: „Setzt auf Fürsten kein Vertrauen! Fürstenheil steht nimmer fest!“ und „Heil dem, der im Erdenleben Jakobs Gott zur Hilfe hat“ musikalisch ausserordentlich tief nachempfunden. Eine wirksame Choralfuge schliesst und krönt auch dieses Werk.

Ganz aussergewöhnliche, unerhörte und noch nie beanspruchte Fertigkeit fordert die „Symphonische Phantasie und Fuge“, op. 57, von dem Spieler. Wer dieses Werk technisch und inhaltlich bewältigt, darf sich kühn in die allererste Reihe der lebenden Orgelspieler stellen! Diesem Unikum gegenüber sind die Bachschen Orgelwerke in technischer Beziehung doch entschieden einfach zu nennen! In dem riesigen Kampf der Chromatik gegen die Zopfistik, den die symphonische Phantasie äusserlich zu schildern scheint (in Wirklichkeit gab Dante's „Hölle“ den Anstoss zu diesem Werke), schafft Reger immer wieder neue Gebilde; Harmonieen und Modulationen überstürzen sich förmlich, in scheinbar wildem Durcheinander! Wer sich aber „übend“ in dem Wald von Notenköpfen zurechtzufinden sucht, wird bald in der Phantasie zwei Themen entdecken, von denen das erste wie ein Irrlicht gespenstisch durch die verschiedenen Stimmen hindurchhuscht und dem sich das zweite wie beruhigend gegenüberstellt. Die endlich in lichtem D-dur auftretende Fuge, die sich auch in ungewöhnlichen Dimensionen ausbreitet, wirkt wie eine wahre Erlösung und drückt triumphierend den Siegel auf das ganze Werk. Wenn man in früheren Zeiten, als die Lisztschen Klavierkompositionen den Musikalienmarkt beunruhigten, ausrief, wer sie dem Meister nachspielen solle, so könnte man jetzt bei diesem Werke etwas ähnliches tun. Aber es geht hier wie dort: es werden sich schon bedeutende Spieler finden, die Herr der kolossalen Schwierigkeiten werden.

In eine ganz andere Welt führen uns die zwei Hefte „Orgelstücke“, op. 59, hinein. Einfacher und auch innerlicher gehalten, bedeuten sie vollendete Meisterwerke, die namentlich solchen Organisten willkommen sein dürften, die über keine grosse Fertigkeit verfügen. Aber immerhin erfordert ihre Wiedergabe eine ganze Summe geistiger Arbeit. In der Auswahl der Register muss besonders hier feiner und künstlerischer Geschmack bekundet werden. Machtvolle Grösse, liebliche, einfache Schönheit und sprühender Humor sprechen aus diesen kurzen Stücken. Das erste Heft weist ein wirksames Konzertstück in es-moll, ein anmutiges, sich in vornehmen Bahnen bewegendes Pastorale, einen lebhaft und zum Teil choralartig einherschreitenden Satz, einen freundlichen Kanon, eine brillante Toccata und endlich eine leicht fliessende und wirksame Fuge auf. Die Nummern des zweiten Heftes enthalten meistens Anklänge an

katholische Kirchenmusik; denn das „Kyrie", das „Gloria" und das wundersame nnd herrliche „Benedictns" entsprechen Stimmungen des katholischen Messtextes. Neben dem „Benedictus" ist die „Melodie" ein lyrischer Erguss ersten Ranges. Das „Te Deum" hätte vielleicht grandioser ausgebaut werden können, während das „Capriccio" wieder nach Form und Inhalt sehr fesselt. Auf alle Fälle hat hier Max Reger wiederum den vollgültigen Beweis geliefert, dass in ihm eine tiefinnerliche Künstlernatur steckt, die die Kompositionstechnik in hervorragender Weise der eigentlichen Natur der Musik dienstbar zu machen weiss. Wie schon eingangs erwähnt, dürfte der Münchener Aufenthalt des jungen Meisters in dieser Richtung noch manche echte nnd wahre Frucht zeitigen. Gleichsam als einen Ausfluss des musikalischen Luftwechsels könnte man die „Zweite Sonate" in d-moll, op. 60, bezeichnen. Sie trägt äusserlich und innerlich eine ganz veränderte Physiognomie gegenüber den anderen grossen Orgelwerken nnd stellt nicht die ganz ungewöhnlichen Anforderungen an den Spieler, wie beispielsweise die opera 52 und 57. Mit einer hedeutsamen „Improvisation", deren energischem Hauptthema sich bald ein schlichteres, aber doch wirkungsvolles Nebenthema zugesellt, beginnend, wendet sich das Werk nach verblüffenden harmonischen und kontrapnnktischen nnd nach seelischen Höhepunkten seinem zweiten Teile „Evocation" zu. Hier entrollt uns der Komponist ein Bild voll elegischen Zaubers. Namentlich ist über dem Eingang ein schmerzlicher Hauch ausgebreitet, der aber einer gewissen Unruhe wieder zu weichen droht, bis endlich in lichten Höhen der cantus firmus des Chorals „Vom Himmel hoch" erscheint und den Satz in stillem Frieden ausklingen lässt. Brausend und in feurigstem Tempo schreitet wieder der Schlusssatz „Introduction und Fuge" einher. Die prachtvollen polyphon-kontrapunktischen Gebilde sind klarer und noch fliessender gestaltet und entwickeln sich gegen den Schluss der Sonate hin, in der Engführung, zu ganz erstaunlicher Höhe. Die Riesensonate — sie umfasst dreissig grosse Oktavseiten — dürfte für lange Zeit das lebhafte Interesse der gesamten Organistenwelt in Anspruch nehmen. Sie zeigt in Gliederung und Aufbau, in Mass und Form der auf- und niederwogenden Gefühle und endlich in Anfang, Verlauf und Ziel den klaren Sinn des Komponisten, der immer mehr zwischen der geistigen Lebensfülle und der formalen Vollendung seiner Werke das durchaus notwendige Gleichgewicht zu schaffen sucht.

Ein weiterer Fortschritt Regers ist endlich in seinen jüngsten Werken „Monologe", op. 63, „Zwölf Stücke für die Orgel", op. 65, „Zweinndfünfzig leicht ausführbare Vorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen", op. 67, sowie schliesslich „Zehn Stücke für die Orgel", op. 69, zu spüren. Regers Tonsprache wird immer gewählter und eigen-

artiger. Fern von den ausgefahrenen Geleisen musikalischer Produktivität, gefällt er sich mehr und mehr darin, ganz und gar eigene Wege zu wandeln, Wege, auf denen nicht jeder ausübende Künstler zu folgen befähigt ist. Wir können uns die ausführlichere Besprechung an dieser Stelle sparen, da Karl Straube im zweiten Oktoberheft (Jahrgang III) der „Musik" ihrer in geistvoller Weise gedacht hat. Nur die vorletzte Gabe, die Choralvorspiele, mag allen Organisten nochmals dringend empfohlen sein. Aus ihnen können wir ganz besonders die verschiedenartige Ausdeutung des Chorals kennen und diese wiederum für den Gottesdienst verwenden lernen. Neben Buxtehudes, Pachelbels, Bachs, Piutti's und Briegers Vorspielen sollten die hochbedeutsamen eines Max Reger in keines Organisten Notenschrank fehlen. In den Gottesdiensten zur Aufführung gebracht, könnten sie unter anderen Aufgaben auch diejenige erfüllen, den alten und neuen Kunstgeschmack in der Kirchen-, bezw. gottesdienstlichen Musik zu überbrücken und letzterem allmählich vorzubereiten helfen. Eine ganz andere musikalische Physiognomie trägt dann wieder op. 73, „Variationen und Fuge über ein Originalthema für die Orgel" in fis-moll. Nach einem gewählten „Introduzione", das sich als einen echten Reger dem Spieler bald offenbart, bringt der Tondichter das fünfstimmig bearbeitete verhältnismässig einfache Thema. Diesem weiss er nun in sechzehn glänzenden Variationen, in denen das Thema bald figuriert im Sopran, bald im Bass als Grundlage, bald in geläufigen Arabesken, bald frei bearbeitet usw. erscheint, immer neue Seiten abzugewinnen. Es ist erstaunlich, wie sich hier Regers Kunst in der Verwendung der Variationenform so herrlich wieder dokumentiert. Das ganze Werk wird abermals gekrönt durch eine äusserst flüssig geschriebene Fuge. —

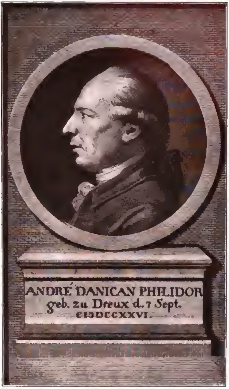
Wir sind am Ende unserer Würdigung Regerscher Schaffenskunst auf diesem Gebiete angelangt und haben hier und da auch die den Werken noch anhaftenden Mängel nicht verschwiegen. Aber was will das bedeuten bei einem schaffenden Künstler, der schon mit zweiunddreissig Lebensjahren einen hohen Ehrenplatz unter den zeitgenössischen Tondichtern errungen hat und der als Schöpfer für die Orgel als der weitaus bedeutendste Meister der Jetztzeit bezeichnet werden muss, sodass eine spätere Generation von Orgelkünstlern vielleicht bewundernd ausrufen wird: Bachs Orgelkompositionen bilden für uns das Alte Testament der Kunst, diejenigen von Max Reger das Neue Testament!

DIE UNGARISCHE MUSIK UND DIE ZIGEUNER

von Ottokar Wöber-Szegedin

Es gibt kein anderes Volk der Erde, bei dem das Volkslied und die in ihm wurzelnde Nationalmusik so innige Beziehungen zum eigentlichen Volksleben aufzuweisen hat, als es bei dem ungarischen der Fall ist. Wie die ungarische Sprache, die ungarische Tracht ihren orientalischen Typus behaupteten, und ihre Originalität unter allen europäischen Sprachen und Trachten am schärfsten zu bewahren wussten, so hat die ungarische Musik einen Charakter aufzuweisen, dem wir bei den Volksliedern anderer Nationen nicht begegnen. Dem Kalpak, Attila, Krummsäbel vergleichbar, mit denen sich der Ungar bei festlichen Gelegenheiten schmückt, ist es in erster Linie die prunkhafte Verzierung, die auch der ungarischen Musik jenes ganz eigene Gepräge gibt, um sie von allen anderen Stilarten sofort zu unterscheiden. Der Hauptcharakter der ungarischen Musik ist ein elegischer. Mag der Ungar seiner Sehnsucht nach der Geliebten, der Heimat oder dem Weine ein Lied singen — überall Trauer, immer die tiefste Trauer! Und doch klingt herrischer Trotz durch, Stolz und übermütiges Selbstbewusstsein. Mir, der ich seit vielen Jahren in Südungarn lebe und heute dem ungarischen Volksliede schon volles Verständnis entgegenbringe, mir flehen diese Lieder um Gehör: klirrend wie eine kampfgerüstete, todesmutige Heldenschar, wie Blutstropfen aus verwundetem Herzen, wie Tränen aus brennendem Auge, wie Funken aus dem mit kräftiger Hand geschwungenen Schwert. Mischt sich je ein Ton der Freude in jene Melodieen der Trauer, so hat ihn jener Taumel der Sinne wachgerufen, dem sich Faust, von Mephisto verführt, hinzugeben entschloss.

Wollen wir die musikalischen Eigentümlichkeiten der ungarischen Musik, speziell des ungarischen Volksliedes aufzählen, so ist das erste, was wir erwähnen müssen, dass das ungarische Volkslied, so wie es wirklich gespielt wird, gar nicht aufgeschrieben werden kann. Und dies ist der Hauptgrund, dass diese wahrhaft originellen Schöpfungen im Auslande fast gar keine Verbreitung finden. Eine ungarische Partitur kann nicht geschrieben werden, weil es ganz unmöglich ist, eben jene unglaublichen



ANDRÉ PHILIDOR
† 31. AUGUST 1795

IV. 22

Verzierungen und Schnörkel, alle Tempi rubati's, alle Akzente, jene bizarren, stets wechselnden Rhythmen, Fermaten zu verzeichnen, und so zu verzeichnen, dass sie von jedermann gleich gelesen, verstanden und ausgeführt werden könnten. Die ungarische Musik bewegt sich ferner nur in geraden Taktarten ($^2/_4$, $^4/_8$, $^4/_4$). Die Anzahl der Takte der einzelnen Teile wird gar häufig durch willkürliche Anhängsel und Einschiebungen in eine ungerade verwandelt, und setzt dann im grossen der schon im kleinsten Motive enthaltenen Regelwidrigkeit die Krone auf. Die steten Synkopen, punktierte Achtel und Sechzehntel, entgegengesetzte rhythmische Bewegungen, Quinten- und Oktavenfortschreitungen, die unvorbereitete Anwendung von Sept- und Nonenakkorden — dies bildet einen kleinen Teil der ferneren technischen Merkmale. Eine annähernde Wiedergabe der ungarischen Musik wäre wohl möglich, und wir besitzen auch Ausgaben ungarischer Weisen, die von vielem Verständnisse zeugen, wenn nur das Bestreben, mit „richtigen" Fortschreitungen zu schreiben, nicht soviel „Unrichtiges" zutage gefördert hätte. Gerade was bei jeder anderen Komposition richtig wäre, ist bei der ungarischen Musik ganz unrichtig, und die ängstliche Vermeidung von Quinten- und Oktavenfortschreitungen erst recht falsch.

Die ungarische Musik kann wie gesagt in der Notenschrift nur ganz unvollkommen wiedergegeben werden, und doch hat der Ungar eine Partitur, der an Genauigkeit keine noch so peinlich aufmerksam geschriebene deutsche oder französische gleichkommt. Diese Partitur aber lebt und wandert in Gestalt des ungarischen Zigeuners. Befragt man den Zigeuner über seine Herkunft, so erzählt er für gewöhnlich die erschütterndsten Geschichten und bekräftigt sie mit dem nichts weniger als schönen Fluche: „Nie soll mir ein Diebstahl glücken, mein Ross soll zum Esel werden und ich selbst am Galgen verfaulen, sollte ich eine Lüge gesagt haben!" Warum die Zigeuner gewöhnlich als Nachkommen der Ägypter angesehen werden, mag seinen Grund darin haben, weil sich ihre Weiber mit Chiromantie und Traumdeuterei befassen. In Wirklichkeit sind die Zigeuner die im Jahre 1398 durch Timur verdrängten Indushorden, die vom Ganges kommend ganz Asien durchzogen und über die Türkei sich durch ganz Europa zerstreuten. Ihre Hautfarbe ist dunkelbraun, ihre Zähne bleiben bis zum höchsten Alter alabasterweiss. Sie besitzen ein ausserordentlich feines Gehör, ein scharfes Auge und starken Geruch. Sie sind geborene Diebe mit unglaublicher Fingerfertigkeit, die ihnen jedoch auch in edlerer Anwendung, z. B. auf der Violine, sehr zu statten kommt. Sie sprechen eine aus mehreren Idiomen zusammengestoppelte Diebssprache und begleiten sie mit lebhaftester Mimik. Religion kennen sie gar nicht, denn sie bekennen sich durch- und nacheinander zum katholischen, lutherischen, griechisch-unierten und nicht unierten Dogma — die in deutschen

Gegenden lebenden Zigeuner sind sogar Juden — je nach dem Glauben der Gemeinde, in der sie sich eben aufhalten und in der ihnen eines oder das andere ihrer in wilder Ehe erzeugten Kinder geboren werden. Und diese braunen „Söhne der Puszta", die, dem ewigen Juden gleich, ganz Europa durchqueren, diese Parias sind von der Vorsehung auserkoren, die glühendsten Gefühle einer edlen Nation in der hierzu geeignetsten, d. h. in der Tonsprache auszudrücken. Die ganze ungarische Musik ist ohne den Zigeuner undenkbar. Durch frühzeitigste und unausgesetzte Übung erhält das Ohr des Zigeuners jene bewunderungswürdige Schärfe, die ihm die Kenntnis der Noten, sowie unseren ganzen musikalisch-theoretischen Apparat entbehrlich macht. Schon als Kind, ausgeschlossen von der Gesellschaft und jedem anderen bürgerlichen Berufe, greift er zum Teil aus Not nach der Geige oder Klarinette und sucht nun so lange ihm bekannte Melodieen mit Begleitungsfiguren nachzuspielen, bis er so vorbereitet in den Kreis der Alten und Erfahrenen treten kann.

Und so steht er mit einem einzigen Sprunge dort, wohin andere nach jahrelangen, musikalischen Quälereien gelangen oder auch nicht gelangen. Auch die Technik des Spieles scheint ihm angeboren zu sein, ebenso wie die Vortragsweise. Triller, Mordente, arpeggierte Läufe, Tremolandi usw. sind der Zigeuner gebräuchlichste Ausdrucksformen. Im Gebrauche solcher Verzierungen kennen sie fast keine Grenzen und oft gehört ein geübtes Ohr dazu, um in diesem Wirbelsturm von Tönen der Hauptmelodie folgen zu können. Ich sage Hauptmelodie, denn es wäre vollkommen falsch, bei Zigeunermusik von einer Melodie und einer Begleitung als etwas Gesondertem zu sprechen. Führt auch die erste Geige, der Primas hauptsächlich, so führen alle anderen mitlaufenden Instrumente Nebenmelodien durch, die, sich kreuzend, sich gegenseitig überholend, ausweichend, begegnend, zusammen jenes merkwürdige Tonstück bilden, das wir als Zigeunerpartitur zu erkennen gewohnt sind. Jedes Instrument des Orchesters führt seinen ausgesprochenen Solopart konsequent durch. Dem Fremden, der zum erstenmal diese eigentümliche Musik zu hören bekommt, wird es scheinen, als ob kein inneres Band den Zusammenklang der Instrumente halte, als zerflattere alles und fiele im nächsten Augenblick in Trümmern auseinander. Gewiss aber wird jeder, der mit der ungarischen Musik nicht genügend vertraut ist, die Betonung, d. h. die rhythmische Akzentuierung an einer ganz anderen Stelle suchen und schon nach ganz kurzer Zeit an der Richtigkeit seines eigenen musikalischen Empfindens irre werden. Wer nicht sehr vertraut ist mit dieser Art von Musik, den überkommt schon nach kurzer Zeit des Zuhörens eine Art körperlichen Unwohlseins und geistigen Unbehagens, eine Art musikalischer Seekrankheit.

Der Augenblick des Spielens ist dem Zigeuner auch gleichzeitig ein

Moment des Schaffens, obwohl er nur selten originelle Musikstücke in ihrer Ganzheit erfindet, sondern sich meist mit der Ausschmückung der bereits bestehenden und oft gespielten Melodieen begnügt. Die ersten Violinen, die helden D-Klarinetten und der Cymbal bemächtigen sich der Melodie und fügen nun, womöglich bei jeder Note, kurze Läufe, Arpeggien, Tremoli, Triller, Mordente und Vorschläge bei, während sich die anderen Instrumente, zweite Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe instinktmässig neue Melodieen hinzubilden, die, rein kontrapunktisch erfunden, jene wilde Regsamkeit in das Tonstück zaubern, die wir als seine höchste Originalität erkennen. Dabei hat der Zigeuner ein bewunderungswürdiges musikalisches Gedächtnis. Ein bekannter Primas bat mich, ihn eine „nóta“ zu lernen, und ihm zu diesem Zwecke die Ehre meines Besuches zu schenken. Ich willfahrte gern seinem Ansuchen, schon aus Neugierde, eine Zigeunerwohnung kennen zu lernen. Ich war sehr überrascht, als man mich in einen eleganten, im modernsten Geschmack eingerichteten Salon führte, wo die Hausfrau, die Tochter eines angesehenen Bürgers, mit ausgesuchter Eleganz den Kaffee kredenzte.

Die zu erlernende „nóta“ war ein sehr langes Potpourri aus „Tristan und Isolde“. Nach einmaligem Vorspielen meinerseits, bei dem der Primas auf jede Note, jeden Fingersatz, jeden Bogenstrich und jede Nüance auf das Genaueste achtete, erklärte er, dass er die „nóta“ bereits vollständig im Kopfe habe. Zu meiner Verwunderung spielte er die ganze Melodie sofort fehlerfrei aus dem Kopfe.

Ich habe in ganz allgemeinen Umrissen das Wesen der ungarischen Musik angedeutet. Nun will ich versuchen, zur besonderen Charakteristik dieser Musik einige bemerkenswerte Einzelheiten folgen zu lassen. Es ist ganz natürlich, dass uns zuerst das „Volkslied“, das ungarische Lied, in Verbindung mit dem erläuternden Text beschäftigen muss. In dem ungarischen Volkslied ist zum Unterschied von dem anderer Nationen ein Stück Weltgeschichte enthalten. Seinem Inhalte nach ist es eine Symphonie im kleinen mit seinem Inhalt rasendsten Freiheitsdranges und unbefriedigter Sehnsucht. Von Asiens unermesslichen Ebenen führt es an dem Zeitalter der Barbaren und Tataren vorüber, zur Gottesgeissel, dem Hunnenkönig Etzel. Es schleicht über die Schlachtfelder von Mohats und Amselfeld, um sich stolz vor den Schatten von König Arpád, Ludwig, Mattias, vor den Helden Hunyadi und Zrinyi zu erheben. Dann ertönen neue Klagemelodien: das verhasste Türkenjoch lastet auf Buda's Mauern und die Magyaren schmachten nach Erlösung. Dann aber horch', Fremder, dem neuen, scharfen, aufjubelnden Rhythmus! Die eisenklirrenden Schlachtenlieder Tökeli's, Rakocy's, Kossuth's erschallen. Die nun folgenden Volksgesänge sind wehmutsvolle Klagelieder um ein erhofftes doch aus-

sichtslos verlorenes Glück. Ja! alles was das Leben Grosses, Erhebendes zu bieten vermag, und alles was es versagen kann, hat der Ungar in sein Lied gelegt. Ja! das ungarische Volkslied ist ein Stück Weltgeschichte. Die Nationallieder anderer Völker sind es lange nicht in diesem Masse. Die deutschen Stammes sind gross, unerreicht in Erfindung naiver, genial erdachter, herzherückender Melodien; die slawischen Völker stehen vielleicht vermöge ihres eigentümlich elegischen, fein harmonisierten Gesanges dem Ungarn am nächsten; die Romanen, vor allen die Spanier, stehen wieder vollkommen isoliert, dank dem wilden Feuer und der eigentümlich prickelnden Rhythmik ihrer Lieder, noch mehr ihrer Tänze; die Italiener hinwiederum zeichnen sich vorzugsweise durch die innere Leere und Oberflächlichkeit ihrer einschmeichelnden Weisen aus.

Um dem ungarischen Volksliede volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muss man selbst vollkommen in den Geist der ungarischen Sprache eingedrungen sein, muss man die Sitten und Gebräuche dieses mitten in Europa liegenden asiatischen Landes angenommen, seine Geschichte kennen gelernt haben. Dann erst wird man die Schönheit dieser so bizarren, ja geradezu widersinnig erscheinenden Liedertexte in ihrer naiven Roheit voll würdigen können. Eine Übersetzung ins Deutsche vertragen sie freilich nicht. Sie verlieren sofort allen Reiz, wenn man den Versuch macht, sie auf fremden Stamm zu pfropfen. Das gleiche gilt für die ungarische Musik. Beide leben nur in ungarischer, von dem Dufte des Heidekrautes durchschwängerter Luft, vor der strohgedeckten Lehmhütte, auf unübersehbarem Horizont, bei in Sonnenglut getauchten, brennenden Augen lieheglühender Weiber, und bei kreisendem Becher unter heissblütigen Pusztasöhnen.

Zum Schluss eine Übersicht der berühmtesten Zigeunermusiker.

Bármán Döme war der erste bekannte Zigeuner, der in Lippa 1555 Aluman Beg, den türkischen Grossvezier, entzückte, der ihn mit Geschenken überhäufte. — Czinka Panna, 1760 in Raab. — Mattinovich, ein deutscher Zigeuner aus der Temesvarer Gegend, 1820—1842. — Banyák, Cymbalvirtuose, der am Hofe der Kaiserin Maria Theresia spielte und von dieser ein aus Glas gefertigtes Cymbal erhielt. — Bihari Janos, 1827—1882. — Rózsavölgyi Márkús, 1787—1855, wohl der berühmteste aller. Er wurde zu Balassa-Gyarmath von israelitischen Eltern geboren, war also kein geborener Zigeuner. Er war der eifrigste Förderer und Veredler der Zigeunermusik. — Partikárús Ferko, von Franz Liszt verehrt und bewundert, 1842—1890. — Dánko Piszta, 1853—1902.

Nur jene Zigeuner habe ich in die Liste aufgenommen, die selbstschaffend und veredelnd gewirkt haben.

Verschiedene Versuche, die ungarische Nationalmusik auf das Kunstgebiet der Oper auszudehnen, sind entschieden missglückt.

RICHARD WAGNERS „FEEN“-PHANTASIE

von Richard Sternfeld-Berlin

Es war seit geraumer Zeit durch Wilhelm Tappert schon bekannt geworden, dass der junge Richard Wagner als Schüler von Weinlig neben seiner längst im Druck vorliegenden Erstlingssonate in B-dur eine fis-moll Phantasie geschrieben hatte, die sich von dem harmloseren viersätzigen Stücke durch ungebundene Form und moderneren Gefühlsinhalt merkwürdig unterscheiden sollte. Die erste nähere Nachricht von dem Werk empfingen wir dann in dieser Zeitschrift („Die Musik“ 1903/4, Heft 20) durch Rudolf Breithaupt, der durch reiche Zitate und durch eine dankenswerte Analyse jene Kunde durchaus bestätigte.

Nun liegt die Phantasie im Drucke vor,[1]) und wenn die Edition auch nicht so ausgefallen ist, wie dies zu wünschen wäre,[2]) so muss man doch allen denen dankbar sein, welche an der Publikation einer für den jungen Wagner so bedeutenden Erscheinung beteiligt sind, besonders dem Hause Wahnfried, das, wie ich las, den buchhändlerischen Ertrag dem Bayreuther Stipendienfonds zugedacht hat. Man kann sehr wohl die Bedenken würdigen, die immer wieder sich geltend machen: dass man mit der Veröffentlichung jener Schnitzel, die vom Arbeitstisch des Künstlers zu Boden gefallen sind, vorsichtig sein und am besten das, was er selbst nicht dazu bestimmt hat, gar nicht herausgeben soll. Und doch — wenn diese Kleinheiten, die uns niemals Kleinigkeiten sind, nicht zerstreuen und von der Beschäftigung mit den grossen Werken abziehen, sondern tiefer in die Erkenntnis des Meisters und seines Schaffens hineinführen, wird man jede neue Gelegenheit zu einem Einblick in die Werkstatt des Genius mit Freuden begrüssen dürfen.

Die fis-moll Phantasie gehört nun aber in der Tat zu den Werken, die für die Entwicklung Richard Wagners epochemachend sind. Denn sie gibt uns den dankenswertesten Einblick in den für diesen Meister gewiss entscheidenden Moment, wo der junge Musiker den bedeutenden Schritt zum Dramatiker vollzog. Dass keine ästhetische Klügelei diese Behauptung veranlasst, sondern eine sehr einfache Be-

---

[1]) Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

[2]) Von Druckfehlern habe ich mir notiert: S. 15, Zeile 7, Takt 5, 2. Note des Vorschlags muss heissen e statt d. — S. 16, Zeile 7, Takt 1, 1. Note muss heissen d statt fis. — S. 16, Zeile 9, Takt 1 beim 3. Achtel wohl sicher e statt fis. — S. 15, Zeile 10, Takt 2 kann linke Hand unmöglich richtig sein: das f des 2. Achtels muss bleiben, erst beim nächsten Takte darf fis eintreten, was sich deutlich aus der Parallelstelle S. 16, letzter Takt ergibt. — S. 16, Zeile 8, Takt 4, 2. Viertel der linken Hand unmöglich fis, sondern gis. — S. 14, Zeile 3, Takt 1 statt des seltsamen g wohl sicher gis, vielleicht auch im nächsten Takte gis statt g. — S. 14, Zeile 1, Takt 2 fehlt die Bindung zwischen 1. und 2. Viertel.

obachtung, wird aus den beiden Tatsachen sich ergeben: erstens enthält die Phantasie eine lange Reihe rein dramatischer Rezitative, zweitens deckt sich ihr thematischer Inhalt grösstenteils mit der Musik zu seinem ersten dramatischen Werke „Die Feen".[1])

Dass Beethovens d-moll Sonate mit ihren Rezitativen dem jungen Wagner in seiner fis-moll Phantasie vorschwebte, liegt auf der Hand und tritt an einer Stelle (S. 13, letzter Takt) klar zutage. Aber welch ein Unterschied: dort an einer Stelle mit der Sparsamkeit des Meisters zwei kurze Rezitative, hier mit dem Überschwang des Jünglings, den es zum Drama drängt, das ganze Stück unaufhörlich durchsetzt mit kürzeren, dann wieder längeren, ausgeführten Rezitativen, die — nach dem grössten, von dem jungen Wagner vergötterten Muster dieser Art — zur Sprache hin zu drängen scheinen. Freilich noch ein anderes Vorbild gab es dafür, und Rudolf Breithaupt hat richtig gesehen,[2]) dass auch Sebastian Bach dem Schüler Weinligs unbewusst im Sinne lag. Immerhin kenne ich kein Werk der gesamten Klavierliteratur, wo das lyrische Moment immer wieder von dem dramatischen so stark durchbrochen wird. Da kann es doch keine Frage sein, dass dem Musiker hier eine dramatische Szene vorschwebte. Welche allgemeinen Stimmungen dabei herrschen, wird, bei der klaren Gliederung des Stückes, nicht schwer zu finden sein: Melancholie, trotziges Aufbäumen, Klage, süsse Erinnerung an schöne Tage, Ausklingen in schwermütiger Resignation; dazwischen immer Monologe mit beinahe erkennbaren Worten. Aber wir können auch etwas Genaueres feststellen, was dieser Szene zugrunde liegt.

Glasenapp (I. Band, neue Ausgabe 1905, S. 143) erzählt, dass Weinlig als Entschädigung für den Zwang, den er dem jungen Schüler durch die B-dur Sonate und die vierhändige Polonäse auferlegt hatte, gestattete, dass er etwas nach seinem Gefallen schreiben dürfe: so entstand die fis-moll Phantasie. Das Originalmanuskript trägt das Datum 27. Nov. 1831. Ins Jahr 1832 aber fallen die Anfänge der „Feen". Glasenapp sagt S. 186: „Bereits in die letzte Leipziger Zeit (nämlich vor der Ankunft in Würzburg, Januar 1833) scheint die erste Konzeption der ‚Feen' gefallen zu sein". Den Zusammenhang beider Werke aufzuzeigen, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Es gibt in den „Feen" mehrere Themen, die wir als Leitmotive bezeichnen können. Das markanteste ist das von der Hexe Dilnovaz, ein echtes, aus einer

---

[1]) Dr. W. Niemann hat in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1905 S. 484/85 eine kleine Einführung in die fis-moll Phantasie geschrieben, ohne dies zu sehen. Mit Auffinden von Reminiszenzen, die an Wagner und andere Meister erinnern, ist bei diesen Dingen nichts geschafft. Wer über Wagner schreibt, sollte Wagners Werke kennen, und wer über ein Jugendwerk schreibt, sollte die „Feen" kennen. Dies wundervolle Werk liegt seit über zehn Jahren im Klavierauszug vor und niemand wird über Wagners Entwicklung reden dürfen, der es nicht völlig beherrscht. Hier haben wir trotz aller Anlehnungen an Vorgänger den ganzen Wagner im Keime, mehr, als im Rienzi; hier haben wir schon dramatische Leitmotive im späteren Sinne. Darüber einmal zu schreiben, schien mir immer eine Aufgabe, die noch zu erfüllen ist; leider kann sie erst gelöst werden, wenn uns die Musik des „Liebesverbotes" erschlossen werden und die der C-dur Symphonie, die einst eine Zeitlang für Aufführungen frei gegeben war, in der Partitur vorliegen wird.

[2]) „Die Musik" a. a. O. S. 125, Anmerk. Ich verweise überhaupt auf Breithaupts treffliche Bemerkungen und will hier nur einige andere bringen, die dort nicht zu finden. Warum Breithaupts Name auf dem Titelblatt der Kahntschen Edition nicht genannt ist, darf Verwunderung erregen; verdient hätte er es durch seine erfolgreichen Bemühungen.

Romanze des I. Aktes hergeleitetes, zu grösster dramatischer Bedeutung erwachsendes, oft wiederholtes kurzes Thema. Doch nicht dies kommt hier in Frage, sondern ein anders geartetes Stimmungsmotiv, das wir als Kennzeichen des schwermütigen Arindal bezeichnen dürfen. Ich darf den Inhalt der „Feen" als bekannt voraussetzen. Wenn der Held des Dramas, trotz seiner Wiedervereinigung mit der geliebten Ada, mit trüber Ahnung im 2. Akte die Bühne betritt und den Jubel des Volkes hemmen will, hören wir im Orchester eine nun immer wiederholte düstere Bassfigur:


(Kl.-A. S. 161).

Diese Figur ertönt dann im folgenden Terzett[1]) aufs neue, um die gegensätzliche Stimmung Arindals neben seinen Partnern zu bezeichnen und beschliesst trübe ausklingend das Stück. Man sieht nun sofort (zuerst S. 3, Z. 7, Takt 2 und 3), dass diese Figur die Grundlage des ganzen Allegros der fis-moll Phantasie bildet. Zu einer längeren Melodie aber wird dies Motiv erst im 3. Akte in der berühmten Wahnsinnsszene des Arindal;[2]) ist dieses Stück ein Höhepunkt des ganzen Werkes, so kommt es auch für uns nun allein noch in Betracht. Wenn nach dem furchtbarsten Paroxysmus Arindal ermattet niedersinkt, hören wir im Orchester (S. 303 f.) jenes Motiv, nun aber zu einem wunderbar besänftigenden Melos gestaltet, dann dazu den Gesang Arindals: eine tröstende Erinnerung an die ferne Geliebte. Und das ist nun alles genau Note für Note in der Phantasie zu finden (S. 4, 19), wo es das 1. Thema des Allegro bildet und das ganze Werk bis zum Schluss durchzieht.

Aber weiter: in derselben Wahnsinnsszene trat schon vorher ein Motiv auf zu den echt Wagnerschen Worten: „O seht, das Tier kann weinen!":



Dies dann immer wiederholte stockende und zuckende Motiv (S. 298 f.) findet sich auch in der Phantasie als Nebenmotiv an vielen Stellen (S. 9, 10, 12).

Und endlich: Zwischen beiden Themen liegt in der Oper die Vision des Arindal: „Ich seh' den Himmel dort sich öffnen!" Diese, den Klassikern nachgefühlte, mit ihrem Doppelschlage aber auch Wagnerisch anmutende Melodie ist nun aber auch in der Hauptsache das Thema des Mittelsatzes (Adagio S. 14) der Phantasie.

Damit ist unsere Aufgabe erschöpft. Wer sich die Erklärung dieser Zusammenhänge leicht machen will, dürfte sagen: wie die älteren Meister so oft, hat auch der junge Musiker Themen seiner Phantasie, die ihm besonders gefielen, in ein späteres Werk übernommen, damit sie der Welt nicht verloren gingen, ganz wie er das schöne, noch in seinem Todesjahre von ihm gerühmte Andante seiner C-dur Symphonie in das Magdeburger Festspiel zum Neujahrstage 1835 (Glasenapp 226) wieder aufnahm. Damit ist eine tiefere Auffassung der Übereinstimmung beider Werke nicht aus dem Felde geschlagen. Ob Arindals rührende Gestalt dem jungen Wagner bei seiner

[1]) Beiläufig: hier ertönt S. 164 und besonders im Nachspiel S. 171 eine Figur, die das Tagesmotiv des „Tristan" in frappantester Weise vorwegnimmt.

[2]) In Chamberlain's „Wagner" findet man ein Faksimile eines Partiturfragments dieser Szene. Emil Götze hat das ergreifende Stück in einem Konzert der Berliner Wagnervereine 1899 gesungen.

fis-moll Phantasie schon vorschwebte, wissen wir nicht; dass aber eine gleichartige Stimmung des Jünglings hier zum Ausdruck drängte — tiefste Schwermut, grollende Auflehnung gegen das Schicksal, Lichtblicke visionärer Art, Todestrotz, Resignation — dass dieser Ausdruck in den Rezitativen stammelnd um Sprache ringt, dass diese Verbindung von Lyrik in freischweifender Phantasieform und Rezitativen den tastenden jungen Musiker nicht befriedigt hat, sondern mit zwingender Gewalt zum Drama weiter führte, dass dieses Drama in seinem seelischen Gehalt die Stimmungen wiedergibt, die die Phantasie, wie im Kern, in eine symphonische Dichtung[1]) gepresst, enthielt — das alles wird man getrost behaupten und mithin in dem Zusammenhange der Phantasie und der „Feen" ein nicht unwichtiges Entwicklungsmoment des Wagnerschen Schaffens erblicken dürfen.

[1]) Ich brauche diesen Ausdruck absichtlich, weil ich ganz der Ansicht Breithaupts bin: „Trotz Phantasie und freiester Form, trotz Auseinanderbrechens der einzelnen Sätze durch häufige Rezitative eine überraschende innere Einheit". Ich möchte noch hinzufügen, dass das Anfangs- und Keimmotiv des ganzen Stückes nichts anderes, als — das Ringmotiv der Tetralogie ist. Das zeigt sich deutlich da, wo es in Terzen auftritt. Auch der Anklang „Zu König Markes Land" (S. 7, Z. 1) sei angemerkt.





BESPRECHUNGEN

BÜCHER

240.ˇ **Rudolf M. Breithaupt: Die oatürliche Klaviertecboik. Verlsg: C. F. Kabnt Nschfolger, Leipzig 1905.**

Jeder, der die Begsboog lo sich hat, suf dem Gebiete einer Kunst Hervorragendes zu leisten, erreicht dieses Ziel dadutch, dass er sich eine für sich eigeoe Theorie bildet: eioe Theorie, die seioe iodividuelleo Befähigungen verwertet, die ihnen angeboreoen Mängel aber beseitigt. Der Küostler folgt also iostioktiv dem Priozip eioer Verschiedenbeit aller Meoschen. Der Theoretiker hingegeo begeht meist den Fehler, von der Annahme eloer Ähnlichkeit der Meoscheo auszugeben uod die aus der Leistuog des Eiozelnen durch Beobschtuog gewonnene Theorie der Allgemeinbeit snpsssen zu wollen. — Danach dürften slso über Kunst keioe Theoriebücher geschrieben werden. Doch gibt es Regelo über Dinge, die ein jeder zu vermeideo hat, ood über sndere, die Jedem zugute kommeo, und dieses ist der Anfang sller Theorieen. Das Buch voo Breithaupt hat vor andereo Büchern über Klavierspiel das Merkmsl, dsss es die Theorie der Techoik auf die beiden einzig richtigeo Begriffe stellt: das ordneode Deoken und dss uotrügliche Folgen zweien Naturgesetzeo: dem der Muskelfuoktiooeo und dem der Trägheit oder Schwere. Ein anderes Meıkmal liegt io dem guten und snregeodeo Stil, desseo sich Breithsupt — den meisten Theoretikern entgegeogesetzt — schwung- uod geschmackvoll bedient. Um so mebr fallen eioige Sätze — selteni — durch ihre Aohäufuog präziser Begriffswörter sls unschöo auf. Wie z. B.: „die onmittelbare bewusste Innervation der Zentralmuskelherde“ uod Äbolicbes. Eio drittes Merkmsl liegt in der Vollstäodigkeit des Beobschtuogsmaterials und in dessen meist erschöpfender Erläuterung. Was Breithsupt über Oktsvenspiel, Triller, Fiogersatz, Toobilduog, Pedalisierung, Vortrag, Stilgefübl sagt, zeugt von richtigem uod gewisseobsftem Denkeo und von klarem Darstelluogsvermögeo. Um eio psar Beispiele herauszugreifen: die Idee, dasa das „Blid“ einer Psssage schon vor ihrem Erkliogen im Gebirn fertig vorhanden ood auf der Tsststur ideell geseheo werden muss; — dsss die Hsod die Zeichouog der Passage — wie die Rskete dss Feuerornsmeot, das sie produzieren wird — schon io sich formuliert enthält; — dass das Klavierspiel im ganzen ein Spiel des Gewichtfallens und nicht des -hebens ist: das siod Wahrheiteo, die mit meioen eigenen Erfahrungeo sich vollkommen deckeo uod für die ich mich verbürge. So stellt sich dss Buch Breithsupts als eioe Erscheiouog von Wichtigkeit dsr, die — würde sie so ernst genommeo, als sie verdient — viele heute als wichtig sngeseheoen Erscheiouogeo vernichteo würde. Nämlich die Klsvierklsssen voo ganz Europa, in dem Sione wie sie vorläufig besteheo. Am Schlusse seiner höchst verdieostvollen Arbeit setzt Breithaupt einen Spruch Goethes sls Epilog hin: „Das Taleot eotwickelt im Praktischeo alles und braucht von theoretischen Eiozelheiteo nicht Notiz zu nehmen.“ Diese Zeilen, so bescheideo sie hingestellt scheineo, bekräftigen io Wabrbeit deo lohalt des Werkes. Dem Verfssser meioeo Glückwuosch uod Dsnk. Der Verlag hst für eioe würdige und geschmackvolle äussere Form Sorge getrageo. Aosser zshlreicheo Abbildungen, Tafelo, Figureo, Notenbeispielen zwischen dem Text bringt der Band photo-

graphische Aufnahmen interessanter oder charakteristischer Pianistenhände, jener Liszts an der Spitze. Ferruccio Busoni

241. **Paul Wetzger:** Die Flöte. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zur Jetztzeit in akustischer, technischer und musikalischer Beziehung. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Als Band 9 der von dem genannten Verlag herausgegebenen Musikbibliothek ist ein Werk über die Flöte von Paul Wetzger erschienen, das seines interessanten Inhaltes wegen warm empfohlen werden kann. Der Verfasser behandelt darin zunächst die früher gebräuchlichen Plockflöten, feiert J. J. Quantz, den Lehrer Friedrichs des Grossen, und erwähnt die Instrumente, die der grosse Preussenkönig im Gebrauch hatte. Besonders erwähnenswert ist die Erklärung der von David Hatton in Dunfermline erfundenen mechanisch spielbaren Doppel-Querflöte auf Seite 11 des Buches. Des weiteren spricht Wetzger über die Flöte in akustischer Beziehung und die auf der Flöte hervorzubringenden Flageolettöne, über die Böhm-, Alt- und Giorgiflöte, die kleine Flöte, die Terzflöte, das Flageolet usw. Auf die Literatur für das Instrument näher eingehend, bemerkt der Verfasser, dass sich die ersten Anfänge einer Flötenpädagogik bereits bei Virdung und Agricola finden; als eigentlicher Begründer einer Flötenliteratur aber ist J. J. Quantz anzusehen. Wetzger hat sich auch aufs eingehendste mit den Kompositionen Friedrichs des Grossen beschäftigt, „dessen kompositorisches Schaffen noch immer einer steten Anfechtung bezüglich der Echtheit der Werke ausgesetzt ist", und ist zu der Überzeugung gelangt, „dass Friedrich der Grosse nicht nur ein Soldatenkönig war, sondern dass er auch, dank seiner vorzüglichen musikalischen Beanlagung, die Fähigkeit zum selbständigen Komponieren besessen hat". Den Fachmusiker wird besonders das interessieren, was der Verfasser weiter über die Verwendung resp. die Anwendung der Flöte seitens unserer Klassiker und modernen Komponisten sagt. Fünf Tafeln Abbildungen vervollständigen den Inhalt des Werkes. Die Angaben über den Umfang der alten Flöten sind leider nicht ganz zuverlässig; ein Umstand, der jedoch den Wert des Buches nicht sonderlich schmälert. Max Puttmann

242. **Georg Münzer:** Wunibald Teinert. Eine tragi-komische Musikanten- und Kritikergeschichte. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig 1905.

Mit Vergnügen und Interesse habe ich dieses Buch zu lesen angefangen, mit Spannung den Verlauf der Handlung verfolgt, den Schluss mit Erschütterung und Rührung genossen und dann das Ganze in stiller Versenktheit in meinem Herzen lange nachwirken lassen. Georg Münzer tritt uns hier als Erzähler entgegen, aber er bietet in dem prächtigen Rahmen seiner Erzählung gar viel des Symbolischen; ja man kann sagen, die tiefsten und rätselhaftesten Probleme in Kunst und Leben sind der Boden, in dem die Wurzeln der Ereignisse dieses Romanes ruhen. Als Spross einer ehrsamen alterbgesessenen Krämerfamilie, in die ein Tropfen Künstlerblut gekommen ist, wird Wunibald geboren; aus dem Philisterium der kleinen Stadt ringt er sich los und beschreitet die Laufbahn des Künstlers. Die Studienzeit vergeht in allerhand Sturm und Drang, die Zeit der Ausbildung endet mit einer grossen Enttäuschung; auf die erträumte Karriere eines grossen Klaviervirtuosen muss Wunibald verzichten. Und auch die Liebesgeschichte, deren Beginn in die Konservatoriumszeit fällt, hat mit einer grässlichen Enttäuschung aufgehört. Verzichten und Vergessen ist jetzt sein Los; der Musikant hat in Kunst und Leben ausgespielt. Da wird aus dem Musikanten, der sich in Gelahrsamkeit verbohrt hat, mit einemmal ein Kritiker. Wunibald findet sich bald in die neue Welt und siehe da, der ehemals ausgebliebene Ruhm, er stellt sich jetzt ein: alles zittert vor dem gewaltigen Federkönig. Da führt ihm das Schicksal die treulose Sidonie, jetzt eine berühmte Sängerin, wieder in den Weg; die einstige Schwärmerei überfällt ihn wieder und wird

zur sinnlosen, rasenden Leidenschaft. Durch seine Liebe verscherzt sich Wunibald seine Kritikerstellung, und Sidonie will von der gestürzten Grösse natürlich erst recht nichts wissen. So siecht Wunibald denn in Einsamkeit dahin, bis ihn unter gewaltigen Liebesvisionen — Sidonie ist lange gestorben — der Tod von Gram und Sehnsucht erlöst. — Das ist in wenigen Sätzen der Verlauf des äusseren Geschehens in Münzers Erzählung. Aber dieses äussere Geschehen ist nur das Gerüst für die prachtvolle Darstellung innerer Kämpfe und seelischen Werdens und Geschehens. Wer sich daran erinnert, mit welchen schönen Worten Berlioz die Musik und die Liebe preist, die miteinander eng verwandt und nur in Gemeinschaft wahrhaft göttlich seien, der wird diesen in Wahrheit bestehenden Zusammenhang zwischen Kunstbegeisterung und leidenschaftlicher Liebe — die man ja beide einen gesteigerten Idealismus nennen könnte — mit Freude in Münzers Roman wiederfinden. Ein grosser Künstler, ein grosser Komponist will Wunibald werden und ganz in seiner Liebe zu Sidonie will er aufgehen. Die Seifenblase des Künstlertraums aber zerplatzt, und in der Liebe findet er nur Bitternis und Elend. Er ist nicht zur Kunst und nicht zur Liebe geschaffen: was er schwärmt und träumt, ist viel zu phantastisch und gewaltig, als dass es sich an ihm verwirklichen könnte; es fehlt ihm die Kraft, es auszuführen, und es fehlt ihm die Fähigkeit, klar zu sehen, Phantasie und Wirklichkeit streng voneinander zu scheiden. So repräsentiert uns dieser Wunibald den Typus des Mannes, der eigentlich ein ganz gewöhnlicher Mensch ist, aber einzelne Splitter eines unbezähmbaren Sehnens nach Hohem und Grossen in sich trägt — was einzelne Begnadete zu Glück und Grösse emporträgt, muss den Mittelmässigen auf schlechte Wege führen (Wunibald in seiner Kritikeralimschaft!) oder ins Unglück stossen (Wunibalds zweites Zusammentreffen mit Sidonien!) So ist es also eigentlich im Grunde Menschenunglück, der alte Zwiespalt zwischen dem Traum und der Wirklichkeit, der Sehnsucht und der Enttäuschung, woran Wunibald zugrunde geht — und darum wird auch das Mitgefühl des Lesers in so hohem Masse erregt. — Münzers Darstellungskunst ist bewundernswert; die Lebenswahrheit seiner Erzählung, der schöne Humor, der sich das ganze Buch hindurch dem Ernst verbrüdert, die Leidenschaft und Schönheit der Sprache — all das nimmt uns gefangen. Dazu kommt eine Fülle von stimmungs- und geistvollen Einzelheiten; so ist die auf Seite 137 bis 144 befindliche „Merkwürdige Historia von Meister Angelicus, so sie den Buckligen benannten, und der schönen Magdalis“ eine prächtige kleine Novelle mit gelungener Archaisierung der Sprache; die süssen Torheiten der Liebe werden ganz trefflich geschildert; eine herrliche Wiedergabe der Waldeseinsamkeit findet sich auf Seite 106 und 107. Ich halte den „Wunibald Teinert“ für ein voll gelungenes Kunstwerk und für eines der geist- und gehaltvollsten Bücher, die in neuerer Zeit geschrieben worden sind.

Dr. Egon v. Komorzynski

243. **Karl Storck**: Geschichte der Musik. Zweite Abteilung. Verlag: Muth, Stuttgart 1904.

Die kürzlich ausgegebene Fortsetzung der Storckschen Arbeit verdient das gleiche Lob wie der Beginn; sie zeigt eine grosse Fähigkeit geschickten Gruppierens des Stoffes und eine Darstellungskunst, die auch das gebildeten Laien sonst nicht zugängige Gebiet der theoretischen Musiklehre einigermassen zu erschliessen vermag. Einzelne Abschnitte sind ganz vortrefflich geraten, bei anderen vermisst man ungern das eine und das andere; manches, z. B. der Absatz: „Zum psychologischen Verständnis des Palestrinastiles“ liesse sich noch weiter fruktifizieren. Indessen bleibt es eine Hauptsache, dass von einem wirklich gebildeten Manne hier wieder einmal der Versuch gemacht ist, für das gebildete Publikum eine Musikgeschichte zu bieten, die den Zusammenhang von Kunst und allgemeiner, intellektueller, moralischer und sozialer Kultur ausgiebig und nachdrücklich betont. Die Arbeit prätendiert keinen wissenschaftlich selbständigen Wert;

ihre Lektüre ist aber in jedem Falle nutzbringend. Ob sich Storck entschliessen wird, ein Literaturverzeichnis beizugeben, weiss ich im Augenblick nicht zu sagen; es ist aber zu hoffen und zu wünschen. Prof. Dr. Wilibald Nagel

244. **Meyers Grosses Konversationslexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 8 und 9. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig u. Wien.

Der achte Band bringt wieder eine Reihe sehr bemerkenswerter Artikel, die speziell über technische Fragen aller Art eine ausgezeichnete Belehrung geben. Von allgemein technischem Interesse dürften die physikalisch-mathematischen Artikel über „Gleichgewicht", „Gravitation", „Graphische Statik", ferner über „Grösse" und „Grenze" sein, während die mechanische Technologie und das Maschinenwesen durch sehr instruktive Abhandlungen vertreten sind. Einen wichtigen Platz nimmt das Eisenbahnwesen ein. Für das Berg- und Hüttenwesen sind von Bedeutung die hierfür in Betracht kommenden Teile des Artikels „Gold" sowie die instruktiven Aufsätze über „Grubenunfälle", „Grubenexplosionen", auch die Artikel „Granit", „Graphit", „Glimmer" usw. Dem Bautechniker werden die Bemerkungen über „Gründung" (mit Tafel), „Grundbau", „Grundwasser", über „Hausschwamm" und „Hausentwässerung" manchen guten Wink geben können; die dem Artikel Hamburg beigegebenen Tafeln „Hamburger Bauten" geben ein gutes Bild von den hervorragendsten architektonischen Schöpfungen dieser Stadt. Neben den chemischen Artikeln über „Gold", „Gummi", „Harz", „chemisches Gleichgewicht" sind vor allem eine ganze Reihe Aufsätze aus verschiedenen Gebieten der Kunstindustrie hervorzuheben, zumal diesen mehrere trefflich gelungene Farbentafeln beigegeben sind. Sowohl allgemein geographischen wie staatswissenschaftlichen und wirtschaftlichen Charakters sind die grossen Sammelartikel „Grossbritannien" und „Griechenland". Der Landwirtschaft, dem Fischfang, dem Berg- und Hüttenwesen, der Industrie sind besondere Kapitel gewidmet, die in ihrer Knappheit und doch Reichhaltigkeit über die Verhältnisse in diesen Ländern vortrefflich orientieren. Das gleiche gilt auch von den Stadtartikeln „Hamburg", „Halle", „Hannover", ferner von den Darstellungen der Länder: „Guatemala", „Grönland", „Guayana", „Guinea", „Haiti" usw., die sehr viele für die Industrie wichtigen Daten enthalten. Dass auch alle andern Wissensgebiete, Kunst und Literatur, kurz alles, was das menschliche Leben berührt, dem Rahmen des vorliegenden Bandes entsprechend ihre richtige Würdigung gefunden haben, ist bei der Gründlichkeit, die wir in diesem Werke gewohnt sind, selbstverständlich. Die Illustrierung ist wie bei den früheren Bänden vortrefflich. — Der neunte Band ist wiederum geradezu mustergültig in Inhalt und Ausstattung. Der Literaturfreund findet reiche Anregung, wenn er Namen wie „Hebel", „Hebbel", „Herder", „Heine" usw. und die „Humanisten" vor sich erblickt; den Maler, den Naturfreund ziehen die ganz vortrefflich illustrierten Artikel „Hirsche", „Insektenfresser", „Hühnervögel", „Körperteile der Insekten" an, besonderen Reiz aber haben die interessanten Tafeln „Insektenfressende Pflanzen", „Hydromedusen" (aus dem Reich der Naturschönheit) und die fabelhaft lebensvollen Tafeln „Hunde" und „Hühnerrassen", die nicht mehr übertroffen werden können. — Äussere und innere Politik, Volkswirtschaft, Technologie, Kulturgeschichte, Kunst und Wissenschaft sind mit gleicher Sorgfalt behandelt. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

245. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Erste Folge. Bd. XVI. Melchior Franck und Valentin Haussmann. Ausgewählte Intrumentalwerke. Herausgegeben von Franz Bölsche. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Die Einleitung verbreitet sich zunächst über Franck, über den sie nichts anderes als was Eitner im Quellenlexikon und den „Monatsheften“ (XVII) gesagt hat, beizubringen weiss, da neue Quellen bisher nicht erschlossen worden sind. Auch die Angaben über Hausmann fussen auf Eitner. Beide Meister lebten und schufen vor dem Beginn des 17. Jahrhunderts, als die Instrumentalmusik begann, die erste künstlerische Verwendung zu finden. Die Einleitung stellt die Verhältnisse so dar, dass der erste Schritt zur absoluten Instrumentalmusik geschehen sei, „als man sich nicht mehr damit begnügen wollte, Vokalkompositionen, die dem Wesen und Umfange der Singstimmen angepasst einer freieren Entfaltung der instrumentalen Technik hinderlich waren, zu reproduzieren, sondern nach geeigneterem Material suchte und dasselbe auch bald in den Sammlungen von Tanzliedern vorfand.“ „Die Orchestermusik nahm also ihren Ausgang von dem Vokalstil. Sie ist somit nicht eigentlich einem Kern entsprungen, um allmählich einer Vollkommenheit entgegen zu reifen, sondern hat sich losgelöst von einem in voller Blüte stehenden Zweige . . .“ Die Sätze geben zu Missdeutungen Anlass. Selbstverständlich hat es Instrumentalmusik vor dem 17. Jahrhundert gegeben, die unabhängig vom Vokalstil erschien. Als wesentlicher Teil der Volksmusik hat sie schon Jahrhunderte früher auf die theoretischen Anschauungen und die Vokalkunst Einwirkungen ausgeübt, die wir freilich im einzelnen mangels geschriebener Dokumente nicht feststellen können. Der Sinn des ganzen würde klar sein, wenn der eine Satz so formuliert worden wäre: Die Orchestermusik als Kunstmusik nahm ihren Ausgang usw. Bölsches weitere Ausführungen zur geschichtlichen Stellung bei der in dem Band erscheinenden Meister sind bei aller Kürze erschöpfend und genau. Von Francke besitzen wir mehreres, von Hausmann nur sehr weniges in Neuausgabe; schon darum wird man die Publikation mit Freude begrüssen.

246. **Joh. H. Schein:** Sämtliche Werke. Herausgegeben von A. Prüfer. 2. Bd. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Der zweite Band von Scheins Werken liegt nunmehr in musterhafter Weise von Prof. Dr. Prüfer bearbeitet vor. Es ist nicht der historische Wert der selben hauptsächlichen Inhalt bildenden „Musica boscareccia oder Wald-Liederlein auff Italian-Villanellische Invention“ allein, der mich die Ausgabe warm empfehlen lässt: vor allem erfordert das die hohe künstlerische Bedeutung der zum Teil ganz prächtigen mehrstimmigen Weisen. Historisch wertvoll sind die mehrstimmigen Lieder Scheins deshalb, weil sie die Anwendung der Viadana'schen Kunstübung auf das weltliche Lied bedeuten, wobei jedoch Schein durchaus seine künstlerische Individualität dem Italiener gegenüber zu wahren verstand. Die „Einleitung“ Prüfers gibt über diese Dinge, die hier nicht berührt werden können, erschöpfende Auskunft. In dem Bande hat Prüfer den edelsten Gesang liebenden Vereinen einen Schatz von unvergänglichem Werte beschert, von dem zu hoffen steht, dass ihn viele sich zu eigen machen werden. Den Anhang des Bandes bilden weltliche Gelegenheitskompositionen aus den Jahren 1619—1625.

247. **Jos. W. von Wasielewski:** „Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts.“ Verlag: L. Liepmannssohn, Berlin.

Der Verlag L. Liepmannssohn hat von dieser Sammlung einen neuen, mit Inhaltsverzeichnis versehenen Abdruck herstellen lassen, der allen Interessenten sehr erwünscht gekommen ist, da Wasielewski's Sammlung von Werken Maschera's, G. Gabrieli's u. a. bekannter und unbekannter Meister als eine vortreffliche längst anerkannt ist.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

248. **Collegium musicum:** Auswahl älterer Kammermusikwerke für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Prof. Dr. Hugo

Riemann. No. 11, 12, 13, 15—18, 20, 32 und 34. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Welch eine Fülle musikalischer Schönheiten enthalten wieder die vorliegenden Hefte, die hoffentlich den Weg in viele musikalische Häuser finden und sicherlich zur Hebung des musikalischen Geschmacks beitragen werden. Vor allem sei auf die beiden Trios (No. 11, 12) für zwei Violinen und Violoncell (mit nach dem Continuo bearbeiteten Klavier von Riemann) sowie auf die Sonata a 4 (d. h. Streichquartett) von Johann Friedrich Fasch (1688—1758) aufmerksam gemacht; man könnte diese Werke, deren Fugen nichts von Schulstaub an sich haben, getrost Joh. Seb. Bach zuschreiben, so inhaltsreich, so kraftvoll sind sie. Eine Merkwürdigkeit von Fasch, die übrigens auch bei Gluck sich findet, ist, dass er, ohne es anzuzeigen, häufig aus dem $^{2}/_{2}$ Takt in den $^{3}/_{2}$ oder $^{1}/_{2}$ überspringt. Ganz herrlich ist auch das Trio für zwei Violinen und Violoncell nebst Continuo von Anton Jirsnek (1712—1761; No. 15), dessen Fuge geradezu grandios zu nennen ist. Das liebliche G-dur Trio für dieselbe Besetzung von K. Ph. Em. Bach (No. 16) ist auch dadurch bemerkenswert, dass es genau so beginnt, wie das Preislied aus den „Meistersingern" und die zweite Violinsonate von Brahms. Ganz vergnüglich zu spielen ist das Trio (dieselbe Besetzung wie No. 15) op. 3 No. 5 von Anton Filtz (No. 17). Eine richtige Sonata da camera ist No. 18, für obligates Klavier, Violine oder Flöte und Violoncell von Franz Xaver Richter (1709—89). Mehr der Unterhaltung dient No. 20, das Trio für Flöte, Violine und Violoncell von Jos. Mysliwecek (1737—81), dem der Herausgeber noch eine Klavierbegleitung ad libitum hinzugefügt hat. No. 32 und 34 bringen Trios für zwei Geigen, Violoncell und ausgesetzten Continuo von Gluck, die den Beweis liefern, dass der Reformator der Oper auch als Kammermusikkomponist der unverdienten Vergessenheit entrissen werden muss. — Die meisten dieser Trios oder richtiger Quartette für zwei Violinen, Violoncell und Klavier können auch unter Weglassung der Violoncellstimme gespielt werden. Die zweite Geigenstimme überschreitet selten die erste Lage. Man sollte daher diese Werke recht viel zum ersten Ensembleunterricht verwenden, zumal sie sich auch zu mehrfacher Besetzung eignen. Dr. Wilh. Altmann

249. Felix Weingartner: Zwei Gesänge für achtstimmigen Chor und Orchester. op. 38. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Traumnacht (Gedicht von Hans Langheinrich). Ein ganz eigenartiges Werk voll Böcklinscher Spukgestalten. Die Farbengebung ist, soweit sich aus dem Klavierauszug ein Urteil fällen lässt, nicht dem Orchester, sondern dem Chor zugefallen und hier entwickelt Weingartner eine erstaunliche Meisterschaft. Dabei hält er sich in den Grenzen mittlerer Ausführbarkeit, was doppelt anzuerkennen ist. Das, wie gesagt, anscheinend sehr diskrete Orchester singt seltsame Weisen dazu. Das ganze ist in leicht verhülltes Mondlicht getaucht, ein Bild von mystischem Zauber. Still, wie es anhebt, verklingt es im „weissen Hause der Träume". — Sturm-Hymnus (Gedicht von Helene v. Engelhardt). Dieser Hymnus geht aus einer ganz anderen Tonart. In frischer herber Klarheit stürmt es in den acht Stimmen. „Und drüber hin brauset mein Lied" — grossartig gedacht. Dagegen fällt die Stelle „Hin trägt mich durch endlose Wüsten" etwas ab und wächst erst wieder mit bei „Schon tönt im nahen Orkane" zu grosser Gewalt an. Auch die Schilderung des Sturmes um das verlorene Paradies verrät den kundigen Meister. Dann aber erhebt sich Weingartner zu wahrer Grösse, als er, von Ilions Fall beginnend, den Sturm seine vernichtende Gewalt dem Erdball gegenüber künden lässt, bis er ihn „fortreisst mit Titanengewalt — ins ewige Nichts — Beim Posaunengeschmetter des Weltgerichts". Mich will bedünken, dass der ganze Sang bei dem immensen, erforderlichen Apparat — es gehört ein Riesenchor dazu — etwas zu schnell verbraust. Dem Hörer versetzt er den Atem. Eine oder mehrere Solostimmen dürften in der Mitte

einen wohltuenden Ruhepunkt bilden. So wirkt das andauernde Brausen der achtstimmigen Chormassen lähmend. Nichtsdestoweniger ist dieses wie das vorhergehende Chorwerk (am besten nimmt man beide zusammen) eine hochinteressante Aufgabe für grosse Chöre und Musikfeste. Der Eindruck wird ein gewaltiger sein.

250. **Friedrich Hegar:** Ahasvers Erwachen (Dichtung von Adolf Frey) für Bariton, Solo, gemischten Chor und Orchester op. 34. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Das vorliegende Werk enthält alle Vorzüge und Schwächen der Hegarschen Tonsprache. Der Gesang der Alpengeister, Ahasvers Erwachen in der Gletscherwelt, seine Verzweiflung, sein Weiterwandern, der Abschiedssang der Geister, die ihm mitleidsvoll ewige Ruhe wünschen, das alles zusammen ist so recht etwas für die Hegarsche Palette. Und er hat reichen Gebrauch von ihr gemacht — nur allzureichen. Er kann sich im Kolorieren nicht genug tun, ein jedes Wort, was nur irgend dazu Veranlassung gibt, muss womöglich ein Echo aus der Musik schlagen, selbst wenn der Sinn und die Ganzheit der Linienführung dabei verloren geht. Ein Beispiel: „hemme sie, lass nicht in die grünen Hänge die weissen Tatzen sie schlagen. Hemme sie, dass sie nicht niederwütet und dumpf aufbrüllend den Schlaf des ewigen Wanderers morde," mit diesen Worten suchen die Alpengeister ihren Fürsten davon abzuhalten, den Föhn auf die grünen Matten zu schicken und Ahasvers Schlaf zu stören — also eine ängstliche Warnung alles in allem. Nun hört man bei Hegar erstens auf „hemme sie" kurzen warnenden Ruf, dann ein mosaikartiges Fleckchen Lyrik auf „grüne Hänge", dann gewaltiger Aufschwung auf „weisse Tatzen", darauf mächtige Steigerung „dass sie nicht niederwütet dumpf aufbrüllend" und nun auf einmal, da jetzt das Wort „Schlaf" kommt, plötzliches Abbrechen, pianissimo, leises Verklingen. Und das alles auf einen verhältnismässig kleinen Raum zusammengedrängt! Folgt daraus, dass eine einheitliche Stimmung nicht Platz greifen kann. Die fortwährende Lösung onomatopoetischer Probleme interessiert, da sie meisterhaft durchgeführt wird, kann aber nicht erwärmen. Solche Beispiele lassen sich aber in vorliegendem, wie in allen Chorwerken Hegars zahlreich nachweisen. Wo er aber echte Musik macht, d. h. wo die Erscheinungswelt einmal nicht die tönende Form bestimmt, wo der Maler einmal nicht den Musiker tyrannisiert, da findet er prachtvolle Weisen. So sind auch in „Ahasvers Erwachen" viele und grosse Schönheiten enthalten, dem Chor wie dem Orchester die reizvollsten Aufgaben gestellt, und wenn Hegar seine Stellung zum Text von etwas grösserem Gesichtspunkt aus nehmen wollte, würde er sicher die Lebensdauer seiner Werke um ein Bedeutendes erhöhen. Paul Hielscher

251. **Max Reger:** Sonate für Violoncello und Klavier op. 78 (F-dur). Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Ein Werk, das durch die Grösse der Idee, die Kühnheit der Gedanken und die meisterhafte Arbeit Bewunderung verdient. Allerdings ist es nicht geschrieben für Konservatoristen, für die Konservativen in der Kunst oder für Schwächlinge, denn es erfordert alle Kraft des Verständnisses und der Technik, sowie das willigste Entgegenkommen gegen die unter Dichterarbeit verborgenen musikalischen Intentionen des Komponisten. Wer aber Reger aus seinen anderen Werken kennt, wird ihn auch in dieser Sonate wiederfinden. In dem trotzig auftretenden markigen Charakter des ersten Satzes, in den prächtigen Variationen, wohl dem schönsten Teile dieser Arbeit, in dem humorvollen und dabei doch ernsten Vivacissimo — überall finden wir den ernsten, phantasievollen Musiker. Zu bedauern bleibt nur, dass das Violoncell kaum die Schönheit und Kraft des Tones bei allen Passagen hergeben kann, wie es im Interesse der Komposition zu wünschen wäre.

Hugo Schlemüller

252. **Richard Batka**: Der Kuss. Ein Schäferspiel in einem Aufzug mit Musik von Gluck, P. A. Schulz, Mozart, Beethoven usw. Verlag: Georg D. W. Callwey, München 1904.

Wie keiner ist Richard Batka, der uns mit seinem Sammelwerk „Bunte Bühne" eine ganz entzückende Folge von Blüten der fröhlichen Tonkunst zusammengesucht hat, geeignet, dank seiner fein poetischen Art und seiner genauen Kenntnis der Literatur des 18. Jahrhunderts, uns das harmlose Schäferspiel mit all seiner Rokokograzie wieder aufleben zu lassen. Mit seinen zierlichen Versen hat Batka den Plauderton ausgezeichnet getroffen und durch Einstreuung reizvoller Lieder von Mozart, Gluck, Beethoven, Schulz, Reinhold, sowie aus dem Altfranzösischen, ihn auch nach der musikalischen Seite reizend ausgestaltet. Das Stückchen, das für Liebhaberbühnen und Familienaufführungen wie geschaffen, ist ein kleines Intrigenspiel zweier Liebespärchen. Die kleine Handlung geht wie folgt vor sich: Damötas wird von Phyllis als ein langweiliger Liebhaber estimiert: trotzdem möchte sie — natürlich nur aus reiner Neugier — brennend gern wissen, wie wohl ein voller Kuss von seinem Munde schmeckt. Auch Timant, ihren Liebsten, stets wie sie zu Scherz und Flunkerei aufgelegt, gelüstet es zur Abwechslung nach Chloë's Reiz. Phyllis erkennt seine Absichten und beobachtet ihn mit Argusaugen. Timant, der sich bei der im Wald einsam sich ergehenden Chloë mittlerweile einen Korb geholt, trifft Damötas und bindet ihm auf, Chloë einen Kuss geraubt zu haben. Damötas, wütend, will sich mit Timant schlagen; nur allein von dem Gedanken erfüllt, Rache an dem Räuber seiner Liebe zu nehmen, stösst er die sich ihm voll Unschuld nahende Liebste zurück. Phyllis tröstet die tiefbetrübte Chloë und springt zwischen die den Kampf beginnenden Liebhaber. Sie hält ihnen ihr törichtes Beginnen vor und weiss sie zur Versöhnung zu überreden. Ihr salomonisches Urteil lautet: hat Timant Chloë geküsst, dann küsse ich als Quittung Damötas. Rasch hat sie ihr Urteil auch praktisch vollzogen, um dann die Prahlerei Timant's als Flunkerei aufzudecken. Das niedliche Stückchen schliesst mit dem Moralspruch:

Küssen ist ja kein Verbrechen,
Küssen ist ein muntrer Scherz.
Küsse braucht man nicht zu rächen,
Jeder küss' — wie's ihm ums Herz.

253. **Walter Courvoisier**: „Gruppe aus dem Tartarus". Für gemischten Chor und grosses Orchester. op. 5. Verlag: Ries und Erler, Berlin.

Ein gutes Chorstück von edlem Pathos der Erfindung, dessen Chorsatz sich in satten Klangfarben ergeht, ohne übermässiges zu fordern. Aus diesem Werk spricht ein starkes Talent. Leider liegt mir nur der Klavierauszug vor, der trotz gelegentlicher Anmerkung der Instrumentation keinen absoluten Schluss auf des Komponisten Instrumentierungskunst zulässt.

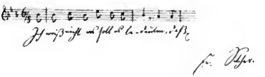
254. **Carl Horwitz**: Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 2. — Drei Gedichte für eine mittlere Singstimme und Klavier. op. 3. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die Gesänge sind ungleich im Wert. Der Komponist scheint Lust zu haben, besondere Pfade zu wandeln. Noch fehlt ihm die Kraft — vielleicht auch der Mut. Einige Anläufe in op. 2 und 3 verheissen Gutes.

255. **Eugen Schmitz**: Der Spielmann. Für Klavier und eine Singstimme. Verlag: Jos. Seiling, München.

Ein unklares Tonprodukt. Alle näheren kritischen Kommentare wollen wir lieber mit dem zwar nicht mehr ganz neuen, aber immer noch recht praktischen Mantel der Nächstenliebe bedecken. Adolf Göttmann





FRIEDRICH SILCHER
† 26. AUGUST 1860

IV. 22

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 19—21. — Über „Muziekfeesten" berichtet P. van Aanroij. Das Verhältnis zwischen Ton und Wort behandelt ein Aufsatz („Het vertalen van teksten van vokale muziek") von J. A. van den Broecke. Recht beherzigenswert sind die „Tien geboden voor den kunstenaar en de tien geboden voor den criticus" von Carl Flesch. — Das erste Gebot für den Künstler lautet: „Eert de critiek! want in iedere critiek; ook in de voor U meest onaangename schuilt een kern van waarheid." Und das erste Gebot für den Kritiker: „Vergeet nooit, dat ook gij slechts van stof zijt, en tot stof zult wederkeeren!" Ein sehr schöner Aufsatz betitelt sich „Rembrandt en de muziek" von M. C. van de Rovaart. Rembrandt, zu dessen Zeit man Spinett, Mandoline, Guitarre, Viola, Cello und Flöte in jedem Hause finden konnte, schaffte sich allmählich eine Sammlung von Instrumenten an, die ihm bei seinem Schaffen zustatten kam: die grosse Harfe mit dem Engelskopf, die wir von „David vor Saul" kennen, Trommeln und Pfeifen der „Nachtwache", Tafelmusik und Stilleben. Kratzende und dudelnde Musikanten liebte er mit einem gewissen Humor.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 39—41. — Hermann Frhr. v. d. Pfordten beendigt seine Abhandlung „Kunstgesang und Gesangskunst" und betont nachdrücklich, dass nur auf nationaler Grundlage eine fortschrittliche Entwicklung der deutschen Gesangskunst denkbar ist. Über „Das 41. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins" berichtet Leopold Schmidt, über „Richard Wagner im Lichte neuer Wagnerliteratur" A. Heuss.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 12, 13. — F. Krommayer bespricht „Die Methode Jaëll". Willi Gloeckner liefert eine Skizze über „Siegmund von Hausegger". Theodor Helm bespricht „Anton Bruckner von Rudolf Louis". Ein biographischer Artikel behandelt den Pianisten „Alexander Dillmann".

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No. 10. — Das Heft enthält eine biographische Skizze „Ludwig Thuille" von Eugen Segnitz; ferner eine Untersuchung über die „Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms" von Max Zeoger und einen von wohltuend warmer Empfindung erfüllten Aufsatz „Musik als Volkskunst" von Hugo Göhring.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1905, No. 414. — An erster Stelle ein Nachruf — „Ernst Pauer (1826—1905)". Sodann (als sechstes Kapitel der Serie „Some forgotten operas") „Spontinis ‚La vestale'" von E. Prout; es heisst hier u. a.: „His melodies are essentially of an Italian cast; his recitatives, always remarkable for the truth of their expression, are modelled on those of Gluck, though without servile imitation; his great ensemble movements were in their day a novelty." Prout zitiert eine begeisterte Charakteristik von Berlioz über Spontini's Instrumentationskunst.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, No. 11/12. — Enthält eine kulturhistorische Abhandlung „Fornordiska stränginstrument" von Otto Andersson, ferner den

Aufsatz „Om väsendet och uttrycksförmågan i tonernas förhållandan" von Iimari Krohn, einen lebensvollen Artikel „Mera musik i våra kyrkor!" von Elis Lagus und eine Übersetzung von ausgewählten Beethovensprüchen aus dem Büchlein von F. Kerst.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 17 und 18. — Eine hübsche Schilderung der Zeit, die Weber in Stuttgart verleben musste — der schwersten seines Lebens! — gibt A. v. Winterfeld in dem Aufsatz „Karl Maria v. Weber in Stuttgart". Ernst Otto Nodnagel schliesst seine Analyse „Gustav Mahlers Erste Symphonie in D-dur" ab. Aus dem Nachlass Josef Sittards veröffentlicht Adolph Kohut Briefe unter dem Titel „Aus dem Briefschatz eines Musikschriftstellers". Ausserdem spricht Gaston Knosp über „Beethoven in Paris", wird Boccherini als „Ein italienisch-spanischer Meister der Kammermusik" gefeiert (unterzeichnet „K. A."), und berichtet Gustav Altmann über „Das erste elsass-lothringische Musikfest". — Die No. 18 ist ganz Schubert gewidmet: sie bringt einen einleitenden Aufsatz „Franz Schubert, sein Leben und seine musikgeschichtliche Bedeutung" von A. Niggli, einen manches Vergessene wieder hebenden Artikel „Streiflichter auf Schuberts Lieder" von Richard Batka. Es schreiben ferner über „Franz Schuberts Streichquartette" A. Niggli, über „Franz Schuberts Klaviermusik" A. Schüz und über „Franz Schubert in seinen Beziehungen zu den Frauen" A. Kohut. „Neue Schubertiana" bespricht Ferdinand Kollmaneck. Die Artikel „Schubert als Opernkomponist" und „Der Symphoniker Schubert" vervollständigen das Bild von Schuberts Schaffen. Endlich enthält das Heft zwei Aufsätze „Schubert-Landschaften" und „Wienerisches bei Schubert" von E. v. Komorzynski.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1905, No. 10. — Der Aufsatz „Beethovens Heldentum" von Karl Storck betont auf Grund schönster Darlegungen, dass Beethoven „nicht nur einer der grössten Künstler, sondern auch einer der herrlichsten Menschen aller Zeiten" gewesen ist.

MUSICA SACRA (Regensburg) 1905, No. 6. — Ein mit „H. L." unterzeichneter Artikel „Zur Frage der Knabenchöre" kommt zu dem Ergebnis, dass nach dem päpstlichen Erlass bezüglich der katholischen Kirchenmusik nichts anderes übrig bleibe, als „die weibliche Stimme so zu bilden, dass sie der Knabenstimme ähnlich wird, so weit das die von Gott verliehene Natur nur immer zulässt".

RÉVUE MUSICALE (Paris) 1905, No. 12. — Ein Essay von A. Sol behandelt „Mme. Pauline Viardot". Emile Dacier's Artikel „Les caractères de la danse" bespricht u. a. berühmte Tänzerinnen vergangener Zeiten (Camargo, Prévost, Sallé). Endlich liefert A. Guillemin einen Aufsatz unter dem Titel „Acoûstique et musique: de l'inexistence des sons dits harmoniques".

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1905, No. 6. — J. Pommers Abhandlung „Wirkliches und sogenanntes Volkslied" stellt, ausgehend von dem Bedeutungsunterschied der Bezeichnungen „populus" und „vulgus" fest, dass das wahre und echte „Volkslied" seinen Ursprung in dem unbewussten Leben der grossen Volksmasse in den alten Sitten habe; dieses Traumleben, dieses dämmerige Waldesdunkel des Volksgemütes ist die Geburtsstätte des Volksliedes. Von den wahren Volksliedern sind gar wohl zu unterscheiden die Nachahmungen, die sich „volkstümliche Lieder" oder „Lieder im Volkston" nennen.

DIE GRENZBOTEN (Leipzig) 1905, No. 25 und 26. — Ein interessanter Aufsatz betitelt sich „Ein Dresdener Don Juan". In ihm sind zahlreiche für die Mozart-Kenntnis ungemein wertvolle Bemerkungen enthalten. Insbesondere wird

gesagt, dass Da Ponte's „Don Giovanni"-Text sehr grosse Vorzüge besitze. Mit Glück habe Da Ponte das harmlos heitere Element in den Vordergrund seines Librettos gestellt. Hätte sich Mozart selbst den Text geschaffen, so wäre der „Don Giovanni" vielleicht eine Oper von so tragischer Bedeutung geworden wie der „Vampyr" oder der „Fliegende Holländer" — während der Reiz der Oper in ihrer jetzigen Gestalt zum grossen Teil in Leporello, Zerline und Masetto und auch in der unverschämten Jovialität Don Juans liege.

LA RÉVUE DE PARIS 1905, No. 13. — Romain Rolland berichtet — „Une fête musical en Alsace-Lorraine" — über das elsässische Musikfest. Sein Bericht schliesst mit den Worten: „L'Allemande musicale est en train de se noyer sous l'inondation de la musique".

LE MENÉSTREL (Paris) 1905, No. 23—26. — Durch die Hefte zieht sich ein warm geschriebener, psychologisch-ästhetischer Aufsatz „Le secret de Beethoven — ‚durch Leiden Freude'" betitelt, von Raimond Bonyer — darin ein interessanter Vergleich zwischen Mozart und Beethoven: Mozart gehört der Vergangenheit, Beethoven der Gegenwart; Mozart vertritt das Schöne, Beethoven das Erhabene; „Chez Beethoven, c'est une âme qui rêve; chez Mozart, c'est la vie qui chante"; — Mozart erinnert an die Sonne des Claude Lorrain, Beethoven an die heroischen Landschaften des Poussin. — Ausserdem enthalten die Nummern eine Besprechung des „Benvenuto Cellini" von Berlioz durch Julien Tiersot.

KUNSTWART (Leipzig) 1905, No. 17—19. — August Halm führt unter dem Titel „Bruckner als Melodiker" an mehreren Beispielen aus, was das Wesen von Bruckners Melodieen ausmacht. Er unterscheidet zwischen der „naiven" und der zu einem künstlerischen Ganzen werdenden Melodie. Bruckners starkes Gefühl ist in seine Melodieen übergegangen. Er lässt seine Melodieen gern Sprünge machen. In allen aber zeigt sich „eine bewunderswürdige Übereinstimmung des inneren Erlebens, des poetischen Gehalts mit der Form und den technischen Mitteln: was das eine will, fordert das andere". — Richard Batkas Aufsatz „Freiluftmusik" nimmt den Ausgang von dem Zauber, den jede entfernte Gartenmusik auf uns ausübt, und bespricht Wesen und Zukunft der Musik im Freien. Batka sieht in dem „Flügelhornsolo" einen „eigentlich gesunden, so recht aus dem Milieu geborenen Gedanken". Er tut einen Blick in die Zukunft und prophezeit der Musik im Freien eine grosse künstlerische Entwicklung. — In No. 19 behandelt Karl Grunsky in einem „Natur und Musik" überschriebenen Aufsatz den gewaltigen Zusammenhang zwischen der Natur und der Musik und führt als Beispiel für die Übereinstimmung zwischen den beiden Wagners „Ring" an.

BÜHNE UND WELT (Berlin) 1905, No. 15 und 17. — Über „Schiller und die Oper" schreibt Erich Klosa. Das Thema „Schiller in der Musik" behandelt Hugo Riemann; er betont, dass fast kein komponierbares Gedicht Schillers unkomponiert geblieben ist, viele sind sogar mehrfach in Musik gesetzt worden. Riemann sieht die musikalische Zukunft Schillers in der Bearbeitung seiner Gedichte für Chor und Orchester und in Orchesterkompositionen mit Programm nach Schillerschen Dichtungen. — Carl Hagemann liefert unter dem Titel „Bülow am Theater" eine lebendige Darstellung der Laufbahn Bülows und lobt insbesondere dessen „neuartige tiefgehende Interpretationskunst der grossen musikalischen Denkmäler aller Zeiten und Völker".

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 25—27. — Die Hefte ent-

halten die Artikel: „Die 41. Tonkünstlerversammlung" von R. Louis, „Neue Klaviersonaten" von W. Niemann und „Arnold Mendelssohn" von W. Nagel.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 9. — Walter Niemann bespricht — „Ein neues Jugendwerk Richard Wagners" — Richard Wagners Fantasie in fis-moll, die er zu jenen Werken der romantischen Epoche rechnet, in denen sich ein Niederschlag der gewaltigen Instrumentalrezitative von Bachs „Chromatischer Phantasie" und Beethovens „Neunter Symphonie" zeigt. „Liszts Faust-Symphony" bespricht E. Newman. Rudolf Wustmann ergreift das Wort „Zur Neuausgabe der Musica boscareccia".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 22—26. — Die Hefte enthalten eine ausgedehnte Arbeit von Eduard Reuss „Über die natürlichen Grundlagen der Klaviertechnik", die in der beherzigenswerten Forderung gipfelt, es müsse alle Trockenheit im Unterricht möglichst ganz vermieden werden, vielmehr müsse der Schüler Freude gewinnen nicht nur an den Werken, sondern auch am Spielen selbst und an der Beschäftigung mit den technischen Mitteln.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 22—26. — Über „Die Ciacona von Bach" schreibt Arthur Hartmann, „Über Klavierstudium auf Grund der Virgilmethode" Heinrich Holzmann und über „Nietzsches Bedeutung für die moderne Musik" Paul Riesenfeld. Der zuletzt genannte Artikel bespricht die geistige Verwandtschaft Nietzsches mit Wagner und mit Liszt und Nietzsches Einfluss auf die Kompositionen von Strauss, Mahler, Reznicek, Arnold Mendelssohn und Oscar Fried.

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1905, No. 5 und 6. — Friedrich Spitta bespricht den „Streit über die Entstehungszeit des Lutherliedes" und vertritt die Ansicht, die Abfassung von „Ein feste Burg ist unser Gott" falle in das Jahr 1521 — also in Luthers begeistertste und wichtigste Lebensepoche.

ERFURTER ALLGEMEINER ANZEIGER 1905, No. 184. — Über das Thema „Der Klavierunterricht auf psycho-physiologischer Grundlage" verbreitet sich M. Pottmann, ausgehend von Marie Jaëlls Buch „Die Musik und die Psycho-Physiologie", in einem ausführlichen Feuilleton.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1905, No. 14659. — Anlässlich der Enthüllung des neuen Lanner-Strauss-Denkmals in Wien gedenkt Luise Hackl in einer Plauderei „Lanner und Strauss" der beiden Meister der Wiener Tanzmusik, deren Ruhm nach ihren Worten „auch der Schatten des Allzumenschlichen anhaftet".

NEUES WIENER TAGBLATT 1905, 25. Juni. — „Musik und Gesundheit" von W. Stekel. Eine mitunter recht derb werdende Anklageschrift gegen die moderne Musik . . . „Was zum Teufel," heisst es da, „interessiert uns der Umstand, dass da zehn Melodieen kontrapunktisch ineinander gewoben sind? Was soll uns die Philosophie als Chorwerk? Wenn es so weiter geht, erhalten wir nächstens ein Chorwerk über Krafft-Ebings ‚Psychopathia sexualis'. Wir brauchen eine freie, heitere, lebensfrohe Musik, um uns vor der Trübsal und der Bitternis der ersten Welt in eine reinere, schönere, zweite Welt zu flüchten. Wir brauchen Erhebung, Anregung und Zerstreuung. Wir brauchen eine Musik, die uns gesund macht und uns von der Neurose heilt."

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 24. — Enthält einen Artikel „Vereeniging voor Muziekonderwijzers en — Onderwijzeressen".

DIE ZUKUNFT (Berlin) 1905, No. 38. — Georg Goehlers Abhandlung „Hektor Berlioz" bemüht sich, durch „genaue Analyse der menschlichen Natur eines Künstlers die richtige Einschätzung seiner künstlerischen Art" zu treffen. Wenn auch im einzelnen vielleicht mitunter allzu streng mit Berlioz dem Künstler ins Gericht gehend, entwirft Goehler ein scharfes und klares Bild von Berlioz' Natur, auf die er seine Kunst zurückführt.

DEUTSCHE ARBEIT (Prag) 1905, No. 8. — „Ein unbekanntes Prager Urteil über Beethoven" teilt Ernst Rychnowsky mit. Im Jahre 1796 erschien bei Schönfeld in Prag ein „Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag". Ein kurz darauf gedrucktes „Patriotisches Journal" brachte allerhand „Berichtigungen" gegen das eben erwähnte „Jahrbuch" vor und bei dieser Gelegenheit erging sich ein Anonymus in ausgesuchten Schmähungen gegen Beethoven. Es heisst da unter anderem von Beethoven, dass er „alle Delikatesse und Verständlichkeit vernachlässige, nur nach Originalität hasche, ohne sie zu haben, in Spiel und Komposition alles überlade und übertreibe" — . . . „Er griff nur unsere Ohren, nicht unsere Herzen an, darum wird er uns nie Mozart seyn!"

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 14. — Die Nummer enthält die Artikel: „Das Grazer Tonkünstlerfest" von Anton Seydler, „Der Traumtanz in der Kunst und Wissenschaft" von Eduard Reuss und „Chromatische Tonkunst und Klaviatur" von Hans Krenn.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 19. — Über „Das Tonkünstlerfest in Graz" berichtet Paul Ehlers. Einen interessanten, an zahlreichen wertvollen Ergebnissen reichen Vergleich zwischen „Novalis' Hymnen an die Nacht und Richard Wagners Tristan und Isolde" zieht Hedwig Guggenheimer. „Bachs Geburtshaus in Eisenach" beschreibt Max Puttmann. Es schreiben ferner über „Adolf Stern in seinen Beziehungen zur Musik" Adolph Kohut und über den „Rücktritt des Intendanten Ernst von Possart" Arthur Hahn.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Berlin) 1905, No. 10. — Interessant ist der Bericht „Aus dem Berliner Musikleben" von Karl Krebs, der unter anderm Gustav Mahlers Komposition einer scharfen, vernichtenden Kritik unterzieht und mit den Worten schliesst: man möge Mahler und Busoni, denen jegliche Selbständigkeit mangle, ruhig ihren Verehrern überlassen.

REVUE DES DEUX MONDES (Paris) 1905, No. 28, 1. — Die „Revue musicale" von Camille Bellaigue enthält interessante Bemerkungen über Glucks „Armida" im Vergleich mit der andern zeitgenössischen Opernproduktion.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Alexandre Georges: „Miarka" betitelt sich eine Novität, die in der nächsten Spielzeit an der Pariser Komischen Oper in Szene gehen wird.

Felix Nowowiljski: „Quo vadis?" nennt sich ein Musik-Drama nach dem Roman von Henry Sienkiewicz.

Salvatore Sassano: „Anna Karenina", Text nach Tolstoi von Antonio Menotti, soll in kurzem am Mercadantetheater in Neapel ihre Erstaufführung erleben.

Peter Stojanovits: „Der Tiger", eine einaktige komische Oper nach dem Französischen des Brisebarre und Marc-Michel von Richard von Perger, ist von der Kgl. Oper in Budapest für die nächste Saison angenommen worden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Das Programm für die Festspiele des nächsten Jahres ist jetzt dahin festgesetzt, dass „Tannhäuser", „Der Ring des Nibelungen", „Parsifal" und in völlig neuer Inszenierung „Tristan und Isolde" zur Aufführung kommen sollen.

München: Richard Wagner- und Mozartfestspiele 1905. In den Münchener Sommerfestspielen, die vom 7. August bis 21. September stattfinden, werden ausser dem gesamten Solopersonal des Kgl. Hof- und Nationaltheaters folgende auswärtigen Künstler mitwirken: die Damen: F. Burk-Berger (Dresden), Sophie David (Cöln), Johanna Gadski (New-York), Emilie Herzog (Berlin), Anna von Mildenburg (Wien), Thila Plaichinger (Berlin). Die Herren: Dr. Otto Briesemeister (Berlin), Karl Burrian (Dresden), Leopold Demuth (Wien), Wilhelm Fenten (Mannheim), Hermann Gura (Schwerin), Adalbert Holzapfel (Breslau), Arthur von Kleydorff (New-York), Ernst Kraus (Berlin), Max Lohfing (Hamburg), Edgar Oberstötter (Wiesbaden), Karl Perron (Dresden), Julius Puttlitz (Essen), Albert Reiss (London), Desider Zador (Prag). Die musikalische Leitung des I. Ringzyklus (9.—13. August), des III. Ringzyklus (5.—9. September), der drei Tristanaufführungen (16. und 28. August und 2. September), der beiden Aufführungen des Fliegenden Holländer (15. und 30. August), sowie sämtlicher Mozartfestspiele liegt in den Händen von Felix Mottl. Arthur Nikisch wird die drei Meistersingeraufführungen (7., 18. und 31. August) dirigieren. Franz Fischer leitet den II. Ringzyklus (21.—25. August). Die Oberleitung der Regie für alle Vorstellungen ruht in den Händen des Kgl. Intendanten E. von Possart.

Orange: Im antiken Theater fanden vom 5. bis 7. August die Festspiele statt, die in erster Linie Hector Berlioz geweiht waren. So gab man zunächst die „Trojaner" Berlioz', dann den „Mephistophele" Boito's, in Anbetracht des grossen Einflusses, den der Goethesche „Faust"stoff auch auf Berlioz' Schaffen ausgeübt hat, und endlich nach „König Oedipus" den „Julius Cäsar" Shakespeare's, des Dichters, der Berlioz nicht minder angeregt hat. Dieser „Julius Cäsar" ist im übrigen Novität für ganz Frankreich —

man hat ihn noch auf keiner französischen Bühne gesehen. Die ersten Kräfte der Comédie Française wird das Drama in Orange vereinen, und Gabriel Fauré, der neue Pariser Konservatoriumsdirektor, schrieb speziell für die Festspiele eine neue Partitur dazu. Für die Opern Berlioz' und Boito's wurde das gesamte Personal der Oper von Monte Carlo herangezogen, dazu Mme Litvinne, Lina Cavalieri und der berühmte russische Bassist Schaljapin. Als Orchesterleiter fungiert Colonne.

KONZERTE

Augsburg: Prof. Wilhelm Weber ist mit der Bearbeitung der deutschen Ausgabe des Chorwerks „La Croisade des Enfants" von Gabriel Pierné beschäftigt und wird die Legende in der nächsten Saison mit seinem Oratorienverein zur deutschen Uraufführung bringen.

Berlin: Für die Philharmonischen Konzerte in der kommenden Saison unter Arthur Nikischs Leitung sind u. a. folgende grösseren symphonischen Werke zur erstmaligen Aufführung in Aussicht genommen: Sinfonietta von Max Reger, „Eine Symphonie" (III) von Alexander Scriabine und Symphonie-Phantasie „Am Thuner See" von Felix Draeseke.

Bonn: Eine grössere Schumann-Feier wird für den 29. Juli 1906, den 50. Todestag des Meisters, geplant. Die einleitenden Schritte sind bereits erfolgt. Robert Schumann hat, wie bekannt, hier seine letzten Lebensjahre zugebracht; auch hat er und seine Gattin auf dem hiesigen Friedhofe die letzte Ruhestätte gefunden.

Halle a. S.: Sehr interessante Beiträge zur Musikgeschichte bot das Programm des Sommerfest-Konzerts, das der Studentengesangverein Fridericiana (früher dirigiert von Robert Franz) am 13. Juli veranstaltete. Das Konzert stand unter dem Zeichen des Volksliedes von 1226—1860 und vermittelte die Bekanntschaft mit einer Reihe bisher noch nicht aufgeführter Werke. Von besonderer Wirkung erwiesen sich u. a. die von Otto Richter, dem gegenwärtigen Leiter der „Fridericiana", gesetzte altenglische Rota-Melodie „Sumer is icomen in" aus dem Jahre 1226 sowie die (im Urtext gebotenen) Gesänge aus der Locheimer Liederhandschrift (1452—1460), desgleichen ein von O. Richter aufgefundenes und in Partitur gesetztes „Nürnbergisches Quodlibet" aus dem Jahre 1650. Dieses fünfstimmige Stück wurde mit besonderem Jubel aufgenommen. Es scheint, wie wir den Programm-Erläuterungen entnehmen, in doppelter Beziehung bemerkenswert, zunächst deshalb, weil sich in ihm nicht nur der Anfang des altnürnbergischen Nachtwächterrufes findet, den auch Richard Wagner (wenn auch in etwas anderer Form) in den „Meistersingern von Nürnberg" verwendet hat, sondern weil in einem darin vorkommenden Melodiestück („Lasst Pfanna flicken, ihr Weiberl") eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Anfange der Fr. Zelterschen Weise zu „Es war ein König in Thule" zu erkennen ist, so dass die Frage, ob Zelter bei der Konzeption seiner bekannten Melodie etwa dieses altnürnbergisches Liedstück als Vorlage gedient hat, vielleicht nicht unberechtigt erscheint. Aber auch in anderer Beziehung ist dieses humorvolle Quodlibet vielleicht der Beachtung wert, weil es nämlich alte Ausrufermelodieen verwendet, die anscheinend dem Altargesang der Kirche entstammen. Zweifellos haben mehrere in dem interessanten Stück vorkommenden Melodieen eine Ähnlichkeit mit der melodischen Formel des alten „Accentus medius"

der Kirche und der des „Accentus gravis". Neben diesen und anderen Gesangsstücken erregten in dem Konzert besonderes Interesse zwei Instrumentalwerke, deren Heimat ebenfalls die alte Volksmusik ist. Es war dies eine köstliche Suite für Blasinstrumente von Paul Peuerl (Bäwerl), dem um 1580 geborenen Schöpfer der deutschen Variationen-Suite, welche Komposition von der königlichen Universitäts-Bibliothek Göttingen für die Aufführung der „Fridericiana" zur Verfügung gestellt und von Otto Richter in Partitur gesetzt worden war. Das andere Werk, eine prachtvolle „Paduana" für 5 Blasinstrumente und „Continuo", hatte Johann Rosenmüller (geb. um 1620) zum Komponisten und entstammte dessen, erst kürzlich von Karl Nef aufgefundenen „Studentenmusik". Die mitwirkende Sängerin (Lina Schneider) bot selten gehörte Volkslieder aus Schottland, Schweden, Jütland u. a. Sie und die jugendliche Sängerschar ernteten reichen Beifall.

Salzburg: Kaiser Franz Joseph hat genehmigt, dass anlässlich des im nächsten Jahre in Salzburg zur Feier der 150. Wiederkehr des Geburtstages W. A. Mozarts (27. Januar) stattfindenden grossen Musikfestes mit dem Personale der Wiener Hofoper zwei Vorstellungen in Salzburg veranstaltet werden, deren Kosten das Hofärar trägt.

Sheffield: Für das vom 4. bis 6. Oktober d. J. stattfindende Musikfest wird der Yorkshire-Chor über 300 Stimmen stark sein. Zur Aufführung gelangen: „Der Messias", „Fly, Envious Tirne", Chorwerk von Nicholas Gatty, Schumanns „Paradies und die Peri" und die Es-dur Symphonie von Weingartner, Bachs h-moll Messe, Nänie von Brahms, Bruchs „Fritbjof" und als Neuheit „Ode an den Nord-Ost-Wind" von Frederic Cliffe, Mozarts „Requiem", zwei neue Werke für achtstimmigen Chor und Orchester von Felix Weingartner, die Eroica-Symphonie und Berlioz' „Fausts Verdammung". Die Aufführungen leitet Felix Weingartner; die Vorproben des Chores wird Dr. Henry Coward leiten.

Wien: Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde hat für ihre Konzerte der Saison 1905/06 die Aufführung nachbenannter Werke beschlossen: In den vier ordentlichen Konzerten sollen Elgars Oratorium „Der Traum des Gerontius" und Diepenbrocks „Te Deum" zur Erstaufführung gelangen, ferner Haydns „Jahreszeiten" und Mendelssohns „Lobgesang". Endlich werden in einem ordentlichen Konzert ausschliesslich a cappella Chöre von Palestrina, Orlando Lasso, Cherubini, Brahms, Goldmark und Novitäten von Richard Strauss und Max Reger zum Vortrage gebracht werden. Ausserdem werden zwei ausserordentliche Konzerte veranstaltet, für die Bachs Matthäus-Passion und als Neuheit Gustav Mahlers fünfte Symphonie gewählt wurden.

TAGESCHRONIK

Der XVIII. deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag wurde am 17. und 18. Juli in Rothenburg o. T. abgehalten. Was den Bestand des Vereins anbelangt, so umfasste er am 1. Juli 1905 in 22 Landes- und Provinzialvereinen 1996 Lokalvereine (gegen 1962 im Jahre 1904) mit ungefähr 60000 aktiven Mitgliedern. Nach der Zahl der ihnen angeschlossenen Chöre folgen sich (wenn die Schülerchöre mitgezählt werden) die Vereine in folgender Ordnung: Sachsen (Königreich) mit 513, Brandenburg mit 191, Württemberg mit 182, Baden mit 170, Hessen mit 122, Niedersächsischer Chorverband mit 108, Rheinland mit 77, Pfalz

mit 72, Gotha mit 60, Anhalt mit 52, Pommern mit 52, Posen mit 50, Elsass-Lothringen mit 39, Westfalen mit 38, Provinz Sachsen mit 35, Bayern mit 34, Konsistorialbezirk Hessen-Kassel mit 34, Ost- u. Westpreussen mit 25, Konsistorialbezirk Wiesbaden mit 18, Konsistorialbezirk Frankfurt a. M. mit 16, Stadt Krefeld mit 3, Malchin (Mecklenburg) mit 2, Salzungen, Mendhausen, Helsen, Linz mit je 1 Chor. Zählt man nur die Chöre von Erwachsenen, so rückt Württemberg an die 2., Brandenburg an die 5. Stelle.

Ein Erholungsheim für Musiker soll nach dem Vorbild der für andere Berufszweige eingerichteten Anstalten ins Leben gerufen werden. Dem Allgemeinen deutschen Musiker-Verbande ist ein 1500 Quadratmeter umfassendes Grundstück in dem Luftkurort Hochwaldhausen (Kreis Lauterbach) zur Verfügung gestellt worden. Die Bebauung muss bis zum Jahre 1908 erfolgen; auch ist die Entrichtung von mässigen Abgaben für Be- und Entwässerungsanlagen, Beleuchtung usw. an die zu bildende Ansiedlergenossenschaft vorgesehen.

Die Deutsche Pensionskasse für Musiker und deren Witwenkasse, gegründet vom deutschen Musikerverband (erstere besteht seit 1871, letztere seit 1882) hielten am 18. und 19. Juli ihre diesjährige Delegiertenversammlungen unter dem Vorsitz ihres Direktors A. Kentsch in Bremen im Deutschen Theater ab. Die darauf folgenden Tage bis 22. Juli tagte dort die Delegiertenversammlung des deutschen Musikerverbandes unter dem Vorsitz des Präsidenten E. Vogel.

Dem Theater in Schöneberg bei Berlin, dessen Bau von den städtischen Körperschaften endgültig beschlossen worden ist, soll das Prinz-Regenten-Theater in München als Vorbild dienen, d. h. das neue Theater soll ein grosses Parkett und möglichst wenig Ränge enthalten.

Kommerzienrat Hoesch in Düren stiftete zu den früher von ihm gestifteten 500000 M. weitere 100000 M. für den dortigen Theaterneubau unter der Bedingung, dass das Theater bis zum 15. November nächsten Jahres fertiggestellt ist.

Dem Gesangslehrer August Iffert in Wien ist vom Kaiser von Österreich der Professortitel verliehen worden.

TOTENSCHAU

Dr. Ferdinand Ludwig aus Königsberg, Schlesien, langjähriger Professor für Klavier und Kompositionslehre in London, verschied in vorgerücktem Alter am 18. Juni.

In Pittsburg ist am 27. Juni im Alter von 55 Jahren Professor Adolf Carpe, ein in ganz Amerika bekannter Klaviervirtuose, gestorben. Carpe war ein geborner Westfale.

Am 7. Juli starb in Basel nach langer Krankheit der frühere Kapellmeister der Allgemeinen Musikgesellschaft und Dirigent des Basler Gesangvereins Dr. Alfred Volckland im Alter von 64 Jahren.

Kapellmeister Karl Piepe vom Breslauer Stadttheater schied am 7. Juli, erst 26 Jahre alt, aus dem Leben.

Der Komponist Jörgen Malling ist, 70 Jahre alt, am 14. Juli in Kopenhagen gestorben.

In Görlitz starb am 19. Juli Musikdirektor Arthur Stiehler, Dirigent der Stadtkapelle.

Aus Paris kommt die Nachricht vom Ableben des berühmten Opernsängers Léon Achard (geb. 1831), dessen Ruhm mit dem der Grossen Oper wie mit dem der Opéra Comique eng verbunden ist.

KRITIK

OPER

KIEL: Unsere Oper (Direktion Illing) ist in der verflossenen Saison fleissig gewesen, insofern sie etliche Opern zur Aufführung brachte, die bei uns selten gespielt worden sind, so z. B. Ignaz Brülls „Goldenes Kreuz", Cornelius' „Barbier von Bagdad", „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach. Die bedeutsamste Leistung war eine durchaus würdige Aufführung von „Tristan und Isolde". Willy Birrenkoven (Hamburg) erfreute durch seinen trefflichen Gesang als Tristan und Frl. Gerhäuser bot als Isolde eine anerkennenswerte Leistung. Eine Tannhäuser-Aufführung verunglückte. Der Männerchor vermag das Nötige nicht zu leisten. Über die Uraufführungen der beiden Opern „Die Blinde" von Neuville und Otto Kurths „Glück von Hohenstein" habe ich s. Zt. berichtet. Erwähnt sei noch, dass d'Alberts musikalisches Lustspiel „Die Abreise" hier vielen Beifall fand. Hans Sonderburg

KOBURG: Nach einer künstlerisch recht unbefriedigenden Periode unserer Hofoper unter Alfred Thienemanns Leitung wurde der nunmehrige Hofkapellmeister A. Lorenz an das Dirigentenpult berufen. Ihm verdankt Koburg eine Reihe von mustergültigen Vorstellungen, von denen ich besonders die ungestrichenen Neueinstudierungen von Tristan, Tannhäuser, Lohengrin hervorheben möchte, die von dem unermüdlichen Fleiss und dem grossen musikalischen Können des Dirigenten ein beredtes Zeugnis ablegten. An Neuheiten brachte man „Benvenuto Cellini" von Berlioz in musikalisch feinsinniger Durchführung und szenisch prächtiger Ausstattung mit Hans Wolff, einem äusserst stimmbegabten und intelligenten Tenor in der Titelrolle, ferner „Iphigenie auf Tauris", „Barbier von Bagdad" und die „Bergmannsbraut" von Schuchardt. Letzteres Werk, dem es vor allem an dramatischer und musikalischer Wahrheit des Ausdrucks und an Originalität der Erfindung gebricht, vermochte nur einen Achtungserfolg zu erringen. Ein interessantes Gastspiel bot Signorina Prevosti in Verdi's „Traviata" und in der Titelrolle von Giordano's „Fedora" unter der anerkennenswerten Orchesterleitung des Herrn Fichtner. Die Frühjahrssaison brachte dann noch als wertvolle Einstudierungen Mozarts „Cosi fan tutte" und Webers „Sylvana". Für die Herrenrollen besitzt unsere Hofoper in Theodor Wünschmann (Bariton), Hans Wolff (lyr. Tenor), Theodor Gunther (Bass) und R. Richardi (Bass-Buffo) ausgezeichnete Vertreter, während die Damenrollen mit Frl. Brabé (hochdramat.), Frau Mahling-Bailly (jug. dramat.), Frl. Durini (Koloratur) momentan sich nicht auf der gewohnten künstlerischen Höhe befinden, wovon nur Frl. Brackenhammer (Alt) und Frau Fichtner (Soubrette) eine Ausnahme bilden dürften. Für den Intendantenposten ist der durch den bekannten Camarillabrief zur „Berühmtheit" gelangte Kammerherr von Ebart auserlesen, der bereits unter dem kunstsinnigen Herzog Ernst II. von diesem durch ihn nur für kurze Zeit bekleideten Posten enthoben worden war. Es ist bedauerlich, dass leider immer noch wenig Verständnis für die grosse Bedeutung dieses Amtes als eines der wichtigsten Faktoren im modernen Kunst- und Kulturleben vorhanden ist, und dass hierzu meistens Höflinge mit recht oberflächlichem Kunstverständnis und noch weniger praktischem Sinn berufen werden. Otto Baldamus

KONZERT

BALTIMORE: Über eine kleine Anzahl von Solistenkonzerten ist noch zu berichten: Ysaye spielte im grossen Saal des Lyric vor einem beifallsfreudigen Publikum, das sich leider auch die mehr als mittelmässigen Leistungen des mitwirkenden Pianisten De Befve ruhig gefallen liess. — Fannie Bloomfield-Zeisler kann immer auf ein volles Haus rechnen. Diesmal hatte das „Baltimore Womans College" zu dem Konzert eingeladen, eine Anzahl junger Studentinnen in ihren kleidsamen Trachten empfing das Publikum. Das ganze bot ein hübsches Bild, leider war aber die Künstlerin selbst nicht besonders gut disponiert. Werken, wie der Sonata Appassionata stehen ihrer feinen Filigrankunst und ihrem ganzen Empfindungsvermögen zu fern. Sie sollte sich um so weniger daran versuchen, als sie innerhalb ihrer Grenzen Meisterin ist. In Chopinschen Mazurken, in den Rameauschen Variationen gab sie ihr Bestes. — Paderewski zehrt noch von dem Ruhm, der als Frucht eineinhalbjähriger Reklame seine allererste amerikanische Tour begleitete. Die Kritik ist sich längst klar, dass sein Spiel sich immer mehr von wahrer Kunst entfernt. Er maltrãtiert seinen Steinway aufs grausamste und von einem Genuss kann bei dieser „Kraftprotzerei" keine Rede sein. — Im kleinen Saal des Lyric gab die Pianistin Elsa Rau ihren ersten Klavierabend, der sehr erfolgreich verlief. — Der Oratorienverein unter der Leitung von Josef Pache veranstaltete zwei Konzerte, in denen „Elias" von Mendelssohn, und zum erstenmal in Baltimore die „Jahreszeiten" gegeben wurden. Am besten waren die Chöre, die fleissig studiert waren und mit meist lobenswerter Präzision sangen. Orchester und Solisten liessen beide Male manche Wünsche unbefriedigt. Um eine Aufführung der Matthäus-Passion in der Karwoche — auch zum ersten Male — machte sich Harold Randolph verdient. Eine kleine Schar von Sängern, unter denen sich erfreulicherweise die besten Solisten der Stadt befinden, hat sich zu einem „Bach-Chor" vereint und trat mit der Matthäus-Passion zum ersten Male vor das Publikum. Das Orchester war für diese Gelegenheit aus Künstlern und Dilettanten gebildet worden, und man kann sich denken, dass unter solchen Umständen eine vollendete Aufführung nicht zu stande kommen konnte. Immerhin muss man dem Eifer und der Begeisterung des Dirigenten und seiner Sängerschar uneingeschränktes Lob zollen. Edg.

KIEL: Unser „Philharmonisches Orchester" hat in diesen Tagen eine durchaus ungerechte Verurteilung in einer Zeitung der Ortspresse erfahren. Wohl lässt das Orchester manches zu wünschen übrig und insgesamt steht es nicht auf stolzer Höhe, aber ein guter Geist herrscht unter den Mitgliedern des Orchesters (Kapellmeister Irrgang) und fröhlicher Wille und grosse Begeisterungsfähigkeit. — Professor Neglin aus Hamburg konzertierte hier höchst unglücklich, brachte eine ganz verunglückte Eroica und spielte u. a. eine Danza fantastica eigener Komposition allerschwächster Art. — Treffliches leistet der Lehrer-Gesangverein (Dirigent Johannsen). Es kam Nicodé's „Das Meer" zur Aufführung. — Der Kieler Gesangverein (Dirigent Lewandowsky) konzertierte, ohne nachhaltigen Eindruck zu machen. Verdienstlich war die Aufführung von Klughardts „Zerstörung Jerusalems", weil es sich um eine Erstaufführung handelte. — Von den Solistenkonzerten sei ein trefflich gelungener pianistischer Abend des Künstlerpaares Lutter genannt, ein wertvolles Konzert von Willy Burmester und ein verlorener Abend, den uns Sarasate bescherte. — Edelste Kunst und Leistungen in feinster Abtönung bereitete uns das Hamburger Streichquartett. Auch die Sonatenabende von Kopecki und Keller boten treffliches. — Der Unterzeichnete spielte in seinen 3 Symphoniekonzerten Beethovens zweite, die Symphonie F-dur op. 50 von Robert Radecke und Tschaikowsky's Pathetische Symphonie. Ferner die symphonischen Dichtungen „König Lear" von Weingartner und „Mazeppa" von Liszt. Hans Sonderburg

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Schiller-Album. Zum Gedächtnis des 100jährigen Todestages. (Mk. 0,50.) Verlag: J. L. Stange, Dresden.

Marie Jaëll: Die Musik und die Psycho-Physiologie. Aus dem Französischen übersetzt von Franziska Kromayer. (Mk. 2,50.) Verlag: Strassburger Druckerei und Verlagsanstalt vorm. R. Schultz & Co.

Konzert-Kalender für die Saison 1905—6. XI. Jahrg. Herausgg. von der Konzertdirektion Hermann Wolff, Berlin.

Robert Musiol: Grundriss der Musikgeschichte. Dritte, stark vermehrte Auflage vollständig neu bearbeitet von Richard Hofmann. (Mk. 4,50.) Verlag: J. J. Weber, Leipzig 1905.

Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgegeben von Heinrich Werner. (Mk. 5.) Verlag: S. Fischer, Berlin 1905.

O. Kramer: The Ring of the Nibelung by Richard Wagner. Part I. Rhinegold. Verlag: A. Owen & Co., London.

Ejnar Forchhammer: Bayreuth und die Parsifal-Aufführung in Amsterdam. (Mk. 1.) Verlag: Jacques Hegner, Berlin und Leipzig.

Rich. J. Eichberg: Die Beziehung zwischen Kirchenliedern und Kirchengeräten. Eine kulturhistorische Studie. (Mk. 0,60.) Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

G. Münzer: Wunibald Teinert. Eine tragi-komische Musikanten- und Kritikergeschichte. Verlag: Barthold Senff, Leipzig 1905.

Richard Sternfeld: Schiller und Wagner. Verlag: O. Theien, Berlin.

W. Wimmershof: Oper oder Drama? (Mk. 1.) Verlag: C. J. E. Volckmann, Rostock i. M. 1905.

Walter Niemann: Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln dargestellt. Verlag: Barthold Senff, Leipzig 1905.

Konrad Berthold: Die Bilder des Meister Eitz. Ein Sommernachtstraum. Novelle. (Mk. 3.) Verlag: Hermann Costenoble, Jena 1905.

Louis Lombard: Observations d'un musicien americain. Verlag: Louis Theuveny, Paris.

H. Schmidt: Die Register der menschlichen Stimme und ihre Behandlung. Verlag: J. Fnsangel, Hagen i. W. 1904.

Gustav Rossberg: Verzeichnis sämtlicher Kgl. preussischer Armeemärsche. (Mk. 0,50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Victor Cherbuliez: Die Kunst und die Natur. Übersetzt von H. Weber. (Mk. 2,35.) Verlag: C. v. Schmidtz, Ascona 1905.

A. J. Polak: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Musik. (Mk. 3,50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

MUSIKALIEN

Woldemar Sacks: 2 Lieder für eine mittlere Stimme. op. 21. (à Mk. 1,20.) Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Arthur Smolian: Laura. Ein Herzenserlebnis in drei kurzen Liedern. (Mk. 1,80.) Ebenda.

Richard Wetz: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 15. Sechs Lieder für mittlere Stimme. (Mk. 2.) — op. 17. Sechs Lieder für hohe Stimme. (Mk. 2.) — op. 18. Fünf Gesänge für mittlere Stimme. Ebenda.

Hans Sitt: Suite für Violine und Pianoforte. op. 88. (Mk. 8.) Ebenda.

Ferdinand Hummel: König Eriks Gesang. Für Männerchor, Alt- und Tenorsolo mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern. Drei fröhliche Lieder im Volkston für vierstimmigen Männerchor. op. 96. (à Mk. 0,80.) Ebenda.

Franciscus Nagler: Sechs Männerchöre. op. 28. (No. 1, 3, 5 à Mk. 1, No. 2, 4, 6 à Mk. 0,60.) Ebenda.

Louis Kron: Der Opernsaal. 70 kleine Transkriptionen beliebter Opernmelodieen für Violine und Klavier. Bd. 6. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Deutsche Eiche. Lieblingsgesänge der deutschen Männergesangvereine. (Partitur Mk. 0,40.) Volkslieder: Mein Herz ist im Hochland, Bei der Linde, An die Freude, Deutsches Trinklied, Mädchen mit den blauen Augen. — E. S. Engelsberg: Das allerliebste Mäuschen, Pagenlied, Waldesweise, Meine Muttersprache. — Peter Cornelius: Der deutsche Schwur, Der alte Soldat, Von dem Dome schwer und bang. — Chr. J. Zahn: Reiterlied. — V. Righini: In der Fremde. — J. Umlauf: Der verhängnisvolle Traum. — C. T. Brunner: Trauungsgesang. — Franz Schubert: Liebe, An den Frühling. — Carl Zöllner: Die drei Worte des Glaubens. Ebenda.

G. Wohlgemuth: Zwei volkstümliche Lieder für Männerchor. op. 43. (à Mk. 0,60.) Ebenda.

Th. Podbertsky: Zwei Männerchöre im Volkston. op. 157. (à Mk. 0,60.) Ebenda.

Peter Fassbaender: Drei Männerchöre. op. 12. (No. 1 Mk. 1, No. 2 und 3 à Mk. 0,60.) Ebenda.

David-Album. Ausgewählte Stücke für Violine und Pianoforte aus Ferdinand Davids „Bunte Reihe". op. 30. Revidiert und herausgegeben von Hans Sitt. (Mk. 1,50.) Ebenda.

Max Absenger: Vortragsstück für Oboe und Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Josef Krug-Waldsee: Sonate in c-moll für Pianoforte. op. 38. (Mk. 4.) Ebenda.

Eugen Schmitz: Der Spielmann. Für Klavier und eine Singstimme. (Mk. 3.) Verlag: Jos. Seiling, München.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Dritter Jahrgang. Band II. Ludwig Senfls Werke erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Theodor Kroyer. Nebst einer Abhandlung über Senfls Geburtsort und Herkunft von Adolf Thürlings. (Mk. 20.) — Vierter Jahrgang. I. Band. Orgelkompositionen von Johann Pachelbel. Nebst beigefügten Stücken von W. H. Pachelbel. Eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert. (Mk. 20.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Carl Krüger: Suite in drei Sätzen für Flöte mit Klavierbegleitung. (Mk. 5.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Tor Aulin: Vier Stücke in Form einer Suite für Violine mit Klavierbegleitung. op. 15. (No. 1 und 4 à Mk. 2,50; No. 2 und 3 à Mk. 2.) Ebenda.

M. Bauer: Sieben Lieder für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 4. (Mk. 2,40.) Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Hans A. Cesek: Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 31. (Mk. 1,80.) Ebenda.

Carl Heinrich Döring: Nacht und Träume. Für 4stimmigen Männerchor. Ebenda.

O. Zehrfeld: Pfingsten. Geistliches Lied für gemischten Chor. op. 46 No. 1 (Mk. 0,50). Verlag: J. G. Walde, Löbau i. S.

Gabriel Alberti: Romance pour Violon avec accompagnement de Piano. (Mk. 1.) Verlag: C. Schmidl & Co., Triest.

Emil Sjögren: Vier Klavierstücke. op. 41. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.
Johan Bacher-Lunde: Fantasistikker for Klaver. op. 31. Ebenda.
Alfred Rasmussen: Stimmung und Nocturne. Solostück für Waldhorn mit Pianoforte. op. 11. Ebenda.
George Høeberg: Sonate pour Viola et Piano. op. 1. Quatre Morceaux pour Piano. op. 4. Ebenda.
Julius Röntgen: Nederlandsche Dansen der 16de Eeuw voor vierhandig Klavier. Mit eene Inleiding van D. F. Scheurleer. II. Bundel. (Mk. 0,75.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
G. W. L. Marshall-Hall: Symphonie in Es-dur. Für Klavier zu 4 Händen, bearbeitet von Eduard Scharf. (Mk. 6.) Ebenda.
Hans Schmitt: Neue lyrische Studien für Klavier. op. 78. (Heft I und II à Mk. 2,50.) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Ottokar Janetschek: Zwei Baumbach-Lieder für vierstimmigen Männerchor. op. 21. No. 1 und 2. (Mk. 0,50.) Verlag: Anton Folk, Wiener-Neustadt.
Max Vogrich: Der Taucher. Ballade von Schiller für Soli, gemischten Chor und Orchester. (Klavierauszug Mk. 2.) Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Paul Mesehke: Klavier-Sonate in vier Sätzen. (Mk. 4.) Verlag: Jos. Seiling, München.
Giuseppe Ferrata: Nocturne für Orgel. op. 9 No. 2. Verlag: J. Fischer & Bro., New York.
Peter Cornelius: Ausgewählte Lieder. op. 4 No. 1. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
Siegfried Karg-Ehlert: Sieben charakteristische Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 32. (No. 1, 3 und 7 à Mk. 1, No. 2, 5 und 6 à Mk. 1,20, No. 4 Mk. 1,80.) Ebenda.
W. Rébikoff: A la Brune pour Piano. op. 23. (Kop. 60.) — Cauchemar. Quatrième Tableau Musical-Psychologique pour 2 Pianos à 4 mains. op. 26. (Rbl. 2.) — „Dans leur pays." Pour Piano. op. 27. (Kop. 80.) — Scènes bucoliques pour Piano. op. 28. (Kop. 80.) Verlag: P. Jurgenson, Moskau.
H. Huch: Die tote Erde. Legende von Carl Spitteler für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. op. 1. (Ausgabe mit Pianoforte Mk. 2.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Oskar Zehrfeld: Königspsalm für Männerchor. op. 50. (Partitur Mk. 2.) Verlag: J. G. Walde, Löbau i. S.
C. Markees: Beiträge zu täglichen technischen Studien für Violine. (Mk. 3.) Verlag: Albert Stahl, Berlin.
E. Kauffmann-Jassoy: Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 1. (No. 1 und 3 à Mk. 1, No. 2 Mk. 0,80.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Gustav Ellerton: 6 Morceaux mignonnes pour Violon et Piano. op. 21. (Mk. 3.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.
Robert Handke: Schäferreigen für Streichquartett. (Mk. 1,20.) Ebenda.
Arthur Rotter: Pastorale für Pianoforte, Harmonium, zwei Violinen, Viola und Cello. (Partitur Mk. 2.) Ebenda.
Oskar Rieding: Concertino für Violine. op. 24. (Mk. 4,50.) Ebenda.
C. H. Kuhn: Romanze für zwei Violinen und Piano. op. 15. (Mk. 2.) — Largo für Violine und Piano. op. 18. (Mk. 1,80.) Ebenda.
Robert Mahler: Fünf Lieder von Bierbaum. (à Mk. 1.) Ebenda.
Hector Berlioz: Werke. Herausgegeben von Ch. Malherbe und F. Weingartner. Bd. XVIII. Bearbeitungen. (Mk. 20.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ludwig Bonvin: Zwei symphonische Sätze für Orchester. (Partitur Mk. 9.) Ebenda.
Georg Capellen: Sechs samoanische Volkslieder für Klavier mit oder ohne Gesang. (Mk. 2.) Ebenda.
Franz Liszt: „Hamlet“, „Hunnenschlacht“. Bearbeitung zu zwei Händen von August Stradal. (à Mk. 3.) Ebenda.
Christian Barnekow: Klavierquartett. op. 12. (Mk. 6.) — Quintett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelli. op. 20. (Partitur Mk. 3. — Stimmen à Mk. 1,20.) Ebenda.
Joh. Seb. Bach: Brich entzwei, mein armes Herze. Passionsgesang. Herausgegeben von Gustav Schreck. (Mk. 1.) Ebenda.
Richard Wagner: Das Liebesmahl der Apostel. Für Orchester allein eingerichtet von Richard Hofmann. (Partitur Mk. 6.) Ebenda.
Leone Sinigaglia: Rhapsodia piemontese für Violine und Orchester. op. 26. (Partitur Mk. 3.) Ebenda.
Hermann Grädener: Violinkonzert (D-dur). op. 22. (Ausgabe für Violine und Pianoforte Mk. 9.) Ebenda.
Fr. Friedrichs: 50 deutsche Volkskinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 2.) Ebenda.
Ludwig Neubeck: Zwei Gedichte für eine Singstimme und Klavier. (à Mk. 1.) Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.
Ludwig Thuille: Drei Klavierstücke. op. 34. (Heft I und II à Mk. 2.) Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.
Julius Weismann: Drei Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 13. (No. 1 und 2 à Mk. 1, No. 3 Mk. 1,20.) Ebenda.
Carl Fuchs: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavier. (No. 1 Mk. 0,50, No. 2—7 à Mk. 1.) Verlag: C. Ziemssen, Danzig.
Theo Schäfer: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (No. 1, 2, 5, 6 à Mk. 1, No. 3, 4 Mk. 0,60.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
August Haselhoff: Des Kindes Klage. Lied. op. 33. (Mk. 1.) — Der Frühlingsmorgen. Lied. op. 34. (Mk. 1,50.) — Es ist so süss, zu hoffen! Lied. op. 39. No. 3. (Mk. 0,80.) Verlag: Rud. Apitius, Hagen i. W.
F. Luck: Männerchöre. (à Mk. 0,60.) Ebenda.
Joseph Joachim und Andreas Moser: Violinschule. Band I. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Emil Hochreiter: Mariengesänge. Für Solo, gemischten Chor und Orgel. (Heft I und II à Mk. 1,25.) Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.
Max Pauer: Sieben kleine Vortragsstücke für Klavier zu zwei Händen. (Mk. 1,—) Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin.
Ludwig Neubeck: Zwei Gedichte von Prinz Emil von Schönaich-Carolath. (à Mk. 1,20) Verlag: Ries & Erler, Berlin.
David Popper: Streichquartett c-moll, op. 74. (Partitur Mk. 4,50, Stimmen Mk. 9,—) Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Karl Moor: Die Weber-Ouvertüre für grosses Orchester zu dem Drama von G. Hauptmann. (Klavierauszug zu 4 Händen Mk. 3,—) — Andante de la Sonate No. 1 (a-moll), pour Piano (Mk. 1,20). Verlag: Em. Wetzler, Prag.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Artikel von L. Hartmann gehören die Bilder von Giovanni Pierluigi da **Palestrina** (1526—1594), dem grössten Komponisten der katholischen Kirche. Für das zweite Blatt diente uns eine Radierung von J. Henriet nach dem ebenso eigenartigen wie eindrucksvollen Gemälde von G. R. Boulanger zur Vorlage.

Zur Erinnerung an den vor 25 Jahren (17. August) verstorbenen berühmten, aber etwas exzentrischen norwegischen Geiger **Ole Bull** bringen wir sein Porträt nach einem Stahlstich von Carl Mayer.

Es folgt das Portrait von François André **Danican-Philidor** (gest. 31. August 1795), ebenso berühmt als Schachspieler wie als Komponist. Am 7. September 1726 zu Dreux geboren, zeigte er schon als Kind aussergewöhnliches Talent für das Schachspiel. 1745 nahm er an einem Turnier in Amsterdam teil, schrieb 1748 in Aachen eine „Analyse du jeu des échecs", ging in der Folgezeit alljährlich zu Schachwettkämpfen nach London, wo er auch starb. 1759 tauchte er als dramatischer Komponist auf und zwar sofort mit durchschlagendem Erfolg, der ihn für Jahrzehnte zum Hauptrepräsentanten der komischen Oper machte. Sein bedeutendstes Werk, die grosse Oper „Ermelinde, princesse de Norvège", kam 1767 heraus. Unser Blatt ist die Nachbildung eines sehr seltenen Stichs von Bartolozzi.

Am 26. August sind 45 Jahre seit dem Hinscheiden des Tonsetzers Friedrich **Silcher** vergangen, dessen Porträt, nach einer Zeichnung von H. Bodmer, das folgende Blatt zeigt. Von seinen Liedern, die zum grossen Teil Volksweisen geworden sind, sind die bekanntesten: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten", „Ännchen von Tharau", „Zu Strassburg auf der Schanz", „Morgen muss ich fort von hier", „Mei Mutter mag mi net", „Nun leb wohl du kleine Gasse" u. a. m. Silcher ist am 27. Juni 1789 zu Schnaith in Württemberg geboren.

Es folgt das Porträt des Komponisten Edmund **Kretschmer** (geb. am 31. August 1830 zu Ostritz in Sachsen). Neben Kirchenmusiken und weltlichen Chorwerken hat er sich besonders durch seine grossen Opern „Die Folkunger" und „Heinrich der Löwe" einen Namen gemacht.

Als Beigabe zu unserem **Palestrina**-Artikel spenden wir als **Musikbeilage** das **Kyrie, Benedictus** und **Agnus Dei** aus der **Marcellus-Messe**, dem unsterblichen Meisterwerk des grossen Kirchenmusikers. Möge durch das bewundernde Erkennen der edlen Melodik, der kühnen Harmonie des genialen, plastischen, aber dabei immer krystallklaren Stimmgewebes dieser Ewigkeitsschöpfung immer neue Freunde und Verehrer zugeführt werden. Näheres über die Bearbeitung des Werkes durch Carl **Thiel** findet der Leser in der „Musik" II. Jahrgang Heft 24.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



EDMUND KRETSCHMER
* 31. AUGUST 1830

IV. 22

Kyrie, Benedictus, Agnus Dei

aus der

Missa Papae Marcelli

von

Giovanni Pierluigi Palestrina

in der für den praktisch-liturgischen Gebrauch bestimmten Bearbeitung
von **Carl Thiel**

Mit Genehmigung des Verlages
W. Sulzbach in Berlin

DIE MUSIK
IV. 22.

Kyrie


Mit Andacht (Recht gemässigte Bewegung)
Sopran.
Alt.
Tenor I.
Tenor II.
Bass I.
Bass II.
Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,
poco rit.

Einzelstimmen oder Halbchor

Nur ein wenig lebhafter



Mit Nachdruck *(Noch etwas lebhafter, ohne jedoch das gemässigte Zeitmass zu überschreiten)*



Benedictus

Einzelstimmen oder Halbchor

Sehr getragen und andächtig



Chor

Mit Schwung und Kraft
(Immer sehr markiert)



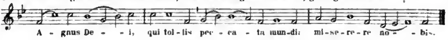
Agnus Dei

Etwas langsam und mit Ausdruck





Anm. **Das II. Agnus Dei kann choraliter, etwa nach folgender Melodie, gesungen werden:**



Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

Wie in den andern Künsten das Geheimnis der Dreifaltigkeit sich offenbart, wo die Natur einen Leib aufnimmt, den der Geist durchdringt und der mit dem Göttlichen in Verbindung ist; so ist es in der Musik, als wenn die Natur sich hier nicht ins sinnlich Wahrnehmbare herabneige, sondern dass sie die Sinne reizt, dass sie sich mit empfinden ins Überirdische.
Bettina v. Arnim

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DAS MUSIKALISCHE GEHÖR UND DIE MUSIKPÄDAGOGISCHE BEDEUTUNG UND METHODE DES MUSIKDIKTATS

von Albert Maecklenburg-Danzig

Die künstlerische Betätigung in der musikalischen Kunst, mag sie sich nun in rein theoretischen oder rein praktischen Grenzen bewegen oder beide Gebiete zweckmässig miteinander verbinden, ist ohne die Fähigkeit, ohne die Technik des musikalischen Hörens undenkbar, wenn anders diese Betätigung zu ihrem Ziele gelangen und sich fruchtbringend gestalten soll. Das höchste Ideal des musikalischen Hörens ist von Robert Schumann in seinen musikalischen „Haus- und Lebensregeln“ mit den Worten gekennzeichnet: „Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum ersten Male gehörtes, auch komplizierteres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen.“ Sollten irgendwelche Zweifel darüber bestehen, welche Elemente zum rechten musikalischen Hören zu zählen sind, — in dem von Schumann aufgestellten hohen Ideal sind jene gründlich beseitigt. Mit diesem „in leibhaftiger Partitur vor sich sehen“ will Schumann nämlich sagen, dass folgende Elemente für das musikalische Hören erforderlich sind:

Vor allem das klare, genaue Erkennen jedes einzelnen Tones, das bestimmte Unterscheiden desselben nach seiner Tonhöhe, das Auffassen der einzelnen Tonreihen, aller möglichen Tonkombinationen in der Richtung der melodischen Linien sowie der Harmoniefolgen, selbst bei den frappantesten Modulationen. Das Innewerden der verschiedensten Tonstärkegrade sowie des Aufbaues des Tonstückes nach seiner motivischen Gliederung und periodischen Zusammensetzung, mit anderen Worten die akustische Konzeption der Dynamik und Rhythmik, schliesslich das vollkommenste Erkennen der Klangfarbe jedes einzelnen Orchesterinstruments in seinen Lagen und Registern, sowie aller möglichen Klangfarbennüancen und -Mischungen verschiedener Instrumente.

„Das ist das Höchste, was gedacht werden kann, wir sagen, das wäre das Ideal eines musikalischen Hörers,“ ruft Schumann am Schlusse emphatisch aus, und wir müssen ihm von Herzen beistimmen. Diejenigen,

welche mit absolutem Tonbewusstsein durch ein gütiges Geschick ausgestattet sind, scheinen vor den in gehörlicher Hinsicht minder Begabten unendlich viel voraus zu haben. Sie scheinen auf den ersten Blick wohl vor allen dafür prädestiniert zu sein, dem Ideal der musikalischen Hörkunst nicht bloss näher zu kommen, sondern es auch zu erreichen. Es ist ja richtig, dass das sofortige intuitive Erfassen der Tonhöhe jedes Klanges ohne vorhergehende Reflexion bei der Konzeption eines Musikstückes bedeutenden Vorteil bieten muss. Andererseits lehrt die Erfahrung, dass den wenigen mit absolutem Gehör Ausgerüsteten — das absolute Gehör ist eine sehr seltene Naturgabe — gerade sehr wesentliche andere musikalische Gaben mangeln. Das absolute Tonbewusstsein macht es nicht allein! Den absolut Hörenden fehlen sehr häufig die rhythmische Beanlagung, das Gefühl für Klangfarben, das Verständnis für motivische Gliederung, sehr oft auch die musikalische Empfindung resp. musikalisches Gefühl und der geniale Flug der Phantasie. Wenn Bülow mit Recht gesagt hat: „Am Anfang war der Rhythmus" — womit er das musikalische Gefühl für den Rhythmus als das Hauptelement der musikalischen Beanlagung hinstellt, — so sind diejenigen hinsichtlich ihrer musikalischen Begabung glücklich zu preisen, welche dieses von Natur in vollem Masse besitzen oder wenigstens eine bestimmte Anlage dafür haben, mag ihnen auch sonst die absolute Gehörbegabung von Natur abgehen. Das sogenannte relative Tonbewusstsein ist mit Hugo Riemann dem absoluten bei weitem vorzuziehen, weil bei ihm meistens dafür die übrigen Momente, die den Kreis der musikalischen Begabung ausfüllen, um so schärfer hervortreten. Auch die nur relativ Hörenden können dem von Schumann aufgestellten Ideal recht nahe kommen, ja es bei energischem Fleiss und entsprechender Übung annäherungsweise erreichen. Freilich die erwähnten Hörfähigkeiten müssen im Keime vorhanden sein. Für die, welche keine Spur von musikalischem Gehör besitzen, sind die folgenden Zeilen nicht geschrieben. Es gibt ja, was die musikalische Gehörbeanlagung betrifft, unendliche Abstufungen. Welch ein Abstand zwischen dem homo rudis (in musikalischer Hinsicht), der allenfalls imstande ist, einen auf der Strasse gehörten Gassenhauer nachzupfeifen, ohne eine Ahnung von Intervallunterschieden und den verschiedenen Tonarten zu haben und unserem göttlichen Mozart, von dem Fama behauptet, dass er als vierzehnjähriger Knabe nach einmaligem Anhören imstande gewesen sei, in der Sixtinischen Kapelle das nie kopierte, ängstlich gehütete Miserere von Allegri aus dem Gedächtnis niederzuschreiben! Wir würden nun aber gänzlich fehl gehen, wenn wir die Voraussetzungen zu dieser phänomenalen Riesenleistung bei Mozart einzig und allein auf das Konto seines unvergleichlichen Genies und seiner einzigartigen Naturbegabung schreiben wollten! Ausser einer unendlich glück-

lichen Naturanlage haben langjährige, systematische Gehörübungen, die sein in pädagogischer Beziehung zielbewusster und umsichtiger Vater Leopold mit dem Knaben Mozart anstellte, diesen langsam für die Lösung dieser titanenhaften Aufgabe reif gemacht. — Es lassen sich bestimmte Höranlagen durch Fleiss und Übung sicherlich zu einem ausserordentlichen und staunenswerten Grade ausbilden und entwickeln. In gewissem Sinne lässt sich auch auf demselben Wege, durch systematische Schulung der gehörlichen Anlagen, das sogenannte relative Tonbewusstsein zu einem absoluten zentralisieren und lokalisieren. Freilich für dieses Gebiet gilt ganz besonders das alte Wort: Ohne Fleiss kein Preis! Der sicherste Weg, zu dem genannten Ziele zu gelangen, ist und bleibt für den energischen und zielbewussten Musikpädagogen die direkte sachgemässe Anwendung der Form des Musikdiktats!

Nachdem dieses besonders in letzter Zeit vielfach auf seinen pädagogischen Nutzen hin erprobt worden ist, dürfen wir in ihm ein musikpädagogisches Mittel begrüssen, dessen erziehliche Bedeutung nicht hoch genug zu veranschlagen ist. Ehe wir darauf des näheren eingehen, wollen wir einen nur kurzen Rückblick auf die Geschichte seiner Einführung resp. Anwendung werfen.

Wir wollen die Frage nicht näher untersuchen, wem zuerst die Ehre zufällt, das Musikdiktat als systematisches Erziehungsmittel in die musikalische Welt eingeführt zu haben. Wir wollen sie dahingestellt sein lassen. Soviel ist gewiss, dass manche einsichtsvolle und urteilsfähige Musikpädagogen von jeher grossen Nachdruck darauf gelegt haben, das musikalische Gehör der Schüler soweit zu schulen, dass sie gehörte Musik in richtiger Notenschrift fixieren konnten. J. P. Rudolph Reinecke in Altona, der Vater des Altmeisters Carl Reinecke, wandte schon vor 65 Jahren das Musikdiktat in progressiv-systematischer Weise als wichtigen Zweig des Musikunterrichts an und hat damit höchst nennenswerte Erfolge erzielt. Auf den unbestreitbaren pädagogischen Nutzen des Musikdiktats hat schon Nägeli in seiner „Gesangbildungslehre“ 1810, S. 120—160 hingewiesen, indem er dem Musikdiktat eine völlig den Gesangunterricht ergänzende Rolle vindizierte. Und mit Recht! Verhält sich doch gewissermassen das Musikdiktat zum Gesangunterricht umgekehrt; während die Schulung des Vom-Blattsingens, eines wichtigen Zweiges des Gesangunterrichts, ihrer Tendenz nach darauf ausgeht, in den Schülern den musikalischen Tonsinn und die musikalische Vorstellungskraft soweit zu wecken, dass sie in Notenschrift Fixiertes sich klingend vorstellen können, verfolgt das Musikdiktat den umgekehrten Weg; hier gilt es, zu lernen, wie man klingende Musik richtig in Notenschrift bannt. Beide musikpädagogischen Tätigkeiten müssen sich gegenseitig ergänzen und befruchten; die eine Art der Gehör-

schulung bestärkt die erzieherische Wirkung der anderen. Der verdienstvolle Begründer und langjährige Leiter des Cäcilienvereins zu Frankfurt a. M., Joh. Nepomuk Schelble (1789—1837), war ebenfalls ein begeisterter Anhänger der Methode des Musikdiktats; die Zentralisation der Hörfähigkeit brachte er bei seinen zahlreichen Schülern durch die eigenartige Methode zustande, dass er durch fortgesetzte Diktat- resp. Gesangübung die Lernenden im Auffassen und Unterscheiden weniger Töne mittlerer Lage:  gerade durch andauernde Beschränkung und häufiges Zurückkommen auf diese Lage sattelfest machte. Es gilt nicht als ausgeschlossen, dass die allmähliche Einbürgerung von Spezialkursen für Musikdiktat, diesen so lange vernachlässigten Zweig des Musikunterrichts, an den Konservatorien in den letzten Dezennien auf Schelbles anregendes Beispiel und seine vorbildliche Musikmethode zurückzuführen ist. Nachdem auch Pflüger in seiner „Anleitung zum Gesangunterricht in Schulen" 1853, Hippolyte Dessirier in seiner preisgekrönten „méthode de musique vocale" 1869, Henry Duvernoy in seiner Beispielsammlung „Recueil de dictées" für die Pflege des Musikdiktats in mehr oder weniger methodischer Weise eingetreten waren, veröffentlichte der Professor am Konservatorium zu Paris, Albert Lavignac (Paris, Lemoine), im Jahre 1882 seinen „cours complet théorique et pratique de dictée musicale" (eine grosse Beispielsammlung von 1560, die beigefügten Varianten eingerechnet, von sogar 4483 Nummern), ein Werk, in dem er seine pädagogischen reichen Erfahrungen niederlegte, die er auf dem Gebiet des Musikdiktats als Lehrer der Dictée musicale in dem hierzu von Ambroise Thomas 1871 am Pariser Konservatorium eingerichteten obligatorischen Kursus gesammelt hatte. Hervorzuheben sind noch die „Musikalischen Schreibübungen" von Heinrich Götze (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel 1882), zu deren Veröffentlichung sich der Verfasser durch die der Veröffentlichung des Lavignacschen Buches vorausgegangenen Umfragen bestimmen liess, und vor allem der höchst instruktive „Katechismus des Musikdiktats" von Dr. Hugo Riemann, 1889. Besonders den unablässigen Bemühungen des letzteren für die Verbreitung des Musikdiktats, das Riemann „ein Unterrichtsmittel ersten Ranges" nennt, an den musikalischen Lehranstalten ist es ausser der von Schelble ausgegangenen Anregung zu danken, dass dieses binnen kurzer Zeit an den Konservatorien zu Brüssel, Antwerpen, Hamburg, Dresden, an dem Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M., in Karlsruhe, Köln, Wien als ständiger Zweig des Musikunterrichts eingeführt wurde. Die Programme resp. Jahresberichte der in Rede stehenden Konservatorien bestätigen, wie vorzüglich das Musikdiktat als Unterrichtsmittel sich bewährt und welche reichen Früchte es gezeitigt hat.

Und in der Tat ist die pädagogische Bedeutung der Musikdiktatübungen eine sehr grosse und mannigfache. In bezug auf die allgemeine musikalische Ausbildung überhaupt ist ihr Nutzen insofern ein überaus fruchtbringender, weil sie, abgesehen von der schon angedeuteten, durch sie erreichten Zentralisation der Hörfähigkeit, eben

a) den Tonsinn auf die vorteilhafteste Weise anregen, die musikalische Auffassung schärfen und

b) zur Stärkung des musikalischen Gedächtnisses Wesentliches beitragen.

Ad a) Das musikalische Diktat ist ein wesentliches Förderungsmittel der musikalischen Vorstellungskraft; nicht allein die haarscharfe Aufnahme der Tonbilder wird durch fortgesetztes Diktat ermöglicht, in dem Sinne, dass die Intervallenunterschiede dem Lernenden in Fleisch und Blut übergehen, auch die Sicherheit und vor allem die Schnelligkeit der musikalischen Auffassung wird durch das rationelle Musikdiktat erzielt, so dass schliesslich nach längerer Übung auch von dem mittelmässig Begabten tonreiche Allegrofiguren, Arpeggien in kurzer Zeit richtig in der Notenschrift wiedergegeben werden. Dass auch von diesen Übungen, allerdings nur bei richtiger Anwendung derselben, die sichere Ausbildung des rhythmischen Gefühls zu erwarten ist, das Verständnis der Phrasierung, sowie der natürlichen Gesetze des musikalischen Vortrags gefördert werden kann, bedarf keines weiteren Hinweises. Das Diktat erscheint uns als das einfachste Mittel, die Kapazität im Unterscheiden rhythmischer Bildungen, von Synkopen, von auftaktigen Tonbildern, Motivbegrenzungen, von Sätzen, Perioden zu kontrollieren und allmählich zu steigern, so dass es die natürlichste Grundlage für die Vorbildung des Komponisten betreffs der Aufzeichnung eigener Gedanken werden kann.

Ad b) Da ferner heutzutage die gewaltigsten Anforderungen an das Gedächtnis der ausübenden Musiker gestellt werden, so dass ein Konzertierender, wenn er nicht auswendig spielt, heute (leider Gottes ungerechter Weise) gleich von vornherein über die Achsel angesehen wird, und die musikalische Pädagogik grossen Nachdruck auf die Weckung und Ausbildung dieser Geisteskraft zu legen hat, so kann das Musikdiktat auch auf diesem Gebiet hilfreiche und unterstützende Hand bieten, besonders wenn nicht immer kleine Bruchstücke von 1—2 Takten, einzelne Motive, sondern allmählich 4-, 8taktige Gliederungen, bei fortschreitender Übung auch längere Perioden diktiert werden.

Welche Vorteile aus allem diesem für die eigene musikalische Tätigkeit, für eine erspriessliche geistige Auffassung und Verdauung gehörter Musik entspringen, liegt auf der Hand. Für die Aneignung des Elementaren in der Musik gibt ferner die richtige Anwendung des Diktats reich-

liche Gelegenheit. Kein Unterrichtsmittel gibt es, das nicht wie dieses die Elemente der allgemeinen Musiklehre dem nachschreibenden Schüler beibringt! Das Wesen der Tonart und Modulation, der Unterschied der Taktarten, die Bedeutung der Schlüssel und des Liniensystems, Motivbegrenzung, Periodenbildung usw., alles dieses kann nirgends so gründlich klar gelegt werden als in lebendigem Konnex mit dem Diktat. — Und nun die Vorteile, die speziell dem Klavierunterricht aus der Anwendung des Musikdiktats erwachsen! Während den Streichinstrumentalisten durch das immer wiederholte Stimmen der Saiten auf den normalen Kammerton stets die Gelegenheit geboten wird, ihre Hörfähigkeit zu zentralisieren, fällt dieser günstige Umstand bei dem Klavier, einem für die Entwicklung des musikalischen Talentes recht gefährlichen Instrument, fort, da die Töne des Pianoforte fertig vorliegen, eine aus der Tätigkeit des musikalischen Ohrs fliessende Bildung, Erzeugung des Tons ausgeschlossen ist. Bei der grösstmöglichen Beschränkung der planistischen Musikschüler auf das Studium der Technik, auf die Erlangung einer möglichst verblüffenden äusseren Fertigkeit, wobei man Liszt übertrumpfen will, kann es nicht Wunder nehmen, dass die absolut mangelnde Ausbildung des eigentlichen Tonsinns als ein nicht wegzuleugnendes Manko der heutigen durchschnittlichen pianistischen Erziehung zu betrachten ist.

Ferner ist es durch die Natur des Klaviers bedingt, dass bei dem schnellen Abnehmen der Stärke des Klaviertons, sobald es sich um die Ausführung polyphoner Tonsätze handelt, die Gefahr naheliegt, den Gang der einzelnen Stimmen zu verwischen, die Struktur der polyphonen Sätze nicht durchsichtig genug wiederzugeben, besonders wenn noch eine Unkenntnis der polyphonen Formenlehre hinzukommt. Wenn es demnach wahr ist, dass unserer Klavierpädagogik noch immer die systematische Entwicklung des Gehörs sowie die Ausbildung des Sinnes für Polyphonie fehlt,[1]) so begreifen wir wohl die unermesslichen Vorteile, die dem Klavierschüler durch den systematischen Unterricht im Musikdiktat geboten werden, da dieses eben die Mankos der heutigen Klaviererziehung voll und ganz zu ersetzen berufen ist. — Dass schliesslich der pädagogische Nutzen des Musikdiktats für den Gesangunterricht nicht zu unterschätzen ist, bedarf wohl nach dem obengesagten keiner weiteren Ausführung und Begründung; wenn es Gebrauch ist, in den eingerichteten Kursen für Musikdiktat (in der Unterstufe) die Übungen nach dem Niederschreiben absingen zu lassen —

[1]) Auch unsere grossen Virtuosen spielen fortwährend dieselben wenigen Fugen von Bach in Tausigscher oder Lisztscher Bearbeitung (a-moll von Bach-Liszt, d-moll von Bach-Tausig), ohne seit Jahrzehnten eine Änderung in ihren Programmen eintreten zu lassen. Nur d'Albert und Busoni, der neuerdings als geistvoller Bearbeiter Bachscher Fugen hervorgetreten ist, machen davon eine rühmliche Ausnahme.

falls sie nicht über die Grenzen der menschlichen Stimme hinaus gehen — was ist dies anders als eine Probe darauf, ob nun nach der vorangegangenen nötigen geistigen Auffassung nun auch die praktische Ausführung des theoretisch und gehörlich Erkannten sicher gelingt. — Soll freilich das Musikdiktat segensreich und fruchtbringend wirken, muss es systematisch und methodisch gestaltet werden.

Blicken wir zuerst auf die historische Entfaltung der Methode des Musikdiktats.

Dass die leitereigenen Tonreihen, zunächst ohne chromatische Ausweichungen, den Ausgangspunkt für die Musikdiktatübungen bilden müssen, hatte schon Lavignac richtig erkannt; in seinem grossen Sammelbuch gibt er am Anfang als einleitende Beispiele Bildungen in Tonleiterform. Für den, der die Tonleitern richtig singen kann, sind diese Diktatexempel leicht zu bewältigen. Dann schreitet Lavignac zu durchschnittlich etwa achttaktigen, in motivischer Hinsicht gut gegliederten Melodieen fort, in der Erkenntnis, dass wirkliche Melodieen den Tonsinn unstreitig tiefer anregen müssen als blosse 1—2 taktige Tonzusammenstellungen, die jeden Kunstwerts bar sind und bloss instruktiven Wert haben. Der methodische Vorgang beim Diktieren vollzog sich bei Lavignac in der Weise, dass er (wenigstens am Anfang der Übungen) Tonart und Taktart bezeichnete und von den Schülern die entsprechenden Taktvorzeichen machen liess; dann diktierte er (durch Gesang oder Spiel) zuerst die ganze Melodie, damit die Schüler den Totaleindruck der Melodie, das innere Tonbild derselben gewinnen möchten. Indem er dann die längeren Sätze in kleine Bruchteile zerlegte, die wir mit 1, 2, 3, 4 usw. bezeichnen wollen, diktierte er in folgender Weise: 1, 1 + 2, 2 + 3, 3 + 4, 4 + 5 usw. Die Wiederholung des zuletzt vorhergegangenen Motivs fand der einsichtsvolle Pädagoge immer notwendig, um die Art der Verknüpfung mit dem folgenden deutlich zu machen. Am Schlusse wurde das Ganze noch einmal vorgetragen, damit die Schüler ihnen mittlerweile aufgefallene Fehler selbständig beseitigen konnten. Ist diese Methode auch zeitraubend, so ist sie doch allein zweckdienlich. Mit der Zeit wurde das Tempo des Diktierens, das anfangs sehr langsam genommen wurde, beschleunigt. Überall finden wir das Vorgehen Lavignac's in seinen Beispielen systematisch-progressiv; zuerst modulationslose Beispiele, rhythmisch einfachste Formen, allmählich steigern sich die Schwierigkeiten der melodischen Linien. Wenn irgend ein Manko in der Lavignac'schen Methode zu konstatieren ist, so ist es dieses, dass Lavignac zweistimmige, mehrstimmige Diktate völlig vermeidet.

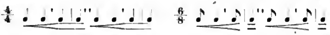
Diesen methodischen Fehler finden wir in den „Schreibübungen" von Götze bereits beseitigt; auf melodischem und rhythmischem Gebiet treten uns hier, ebenfalls in streng progressiver Weise, Tonkombinationen ent-

gegen, die nur an zu grosser Kürze leiden und daher nur als Melodiekeime anzusehen sind. Die Rhythmik bleibt allerdings — dies muss als Schattenseite der sonst vortrefflichen Methode urgiert werden — in den Anfangsstadien hängen; doppelte Punktierung, verzwicktere Rhythmen, die man am Schlusse der Übungen mit Recht erwartet, fehlen hier. Nach einer sehr beherzigenswerten Einleitung über Wesen und Bedeutung des musikalischen Diktats kommen in der ersten Abteilung zuerst melodische Übungen, zunächst a) mit leitereigenen, dann b) mit leiterfremden Intervallen; sowohl unter a als auch unter b finden sich zwei-, drei- und vierstimmige Übungen. Die zweite Abteilung umfasst die rhythmischen Übungen a) mit regelmässigeren, b) mit unregelmässigeren Gestaltungen (Triolen usw.). Hier werden Triolen ohne Gegenüberstellung zweiteiliger Rhythmen und solche mit Gegenüberstellung derselben unterschieden. Teil III enthält melodisch-rhythmische Übungen. Auch hier finden sich die Kategorien gewahrt: 1. Übungen mit leitereigenen Intervallen; a) einstimmige, b) zweistimmige. 2. Übungen mit leiterfremden Intervallen; a) einstimmige, b) zweistimmige. Die melodisch-rhythmischen Übungen werden, stufenweise und wohlgeordnet fortschreitend, mehr und mehr komplizierter. Ein kurzer Appendix bringt einige Treffübungen in verschiedenen Tonarten. — Bei Hugo Riemann schliesslich finden wir das Musikdiktat ganz und gar unter den Gesichtspunkt seiner Phrasierungslehre gestellt.[1]) Das unbestreitbare Verdienst dieses grossen Musikgelehrten besteht darin, die Theorie des auftaktigen Rhythmus aus ihrem Schlaf erweckt und dem Prinzip der obligatorischen Auftaktigkeit durch sein Werk: „Musik. Dynamik und Agogik", Hamburg bei D. Rahter 1884, zum Siege verholfen zu haben. Wie ein Titan trotzte er in dem Zeitalter des volltaktigen Hörens gegen das gewohnheitsmässige, philisterhafte Lesen von Taktstrich zu Taktstrich und, obwohl er zuerst mit seiner Entdeckung der Auftaktigkeit vereinzelt stand und Widerstand fand, liess er nicht nach, die Grundlage der musikalischen Takt- und Formenlehre von dem Prinzip der Auftaktigkeit aus immer weiter auszubauen. Anknüpfend an die Schumannschen Auftaktrhythmen, welche doch die auftaktige Auffassung fortgesetzt erzwingen — legte Riemann durchgehend die mesures à cheval,[2]) d. h. quer auf dem Taktstrich aufsitzende Masse, seiner rhythmischen Formenlehre zugrunde:

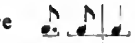
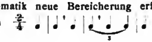


[1]) Vgl. den Aufsatz von Dr. H. Riemann: Das Musikdiktat als Vehikel der Phrasierungslehre, 1883, in seinen „Präludien und Studien".

[2]) Ein Ausdruck von Mathis Lussy in seinem traité de l'expression musicale, 1873.



und in seinen Phrasierungsausgaben der klassischen Werke erzwang er durch die logiscbe innere Konsequenz seiner auftaktigen Interpretation dem von ihm aufgestellten Prinzip der Auftaktigkeit die langversagte Anerkennung. Das Musikdiktat hält Riemann nun ganz besonders dazu herufen „wieder gut zu machen, was die musikaliscbe Erziehung des letzten Jahrhunderts auf dem Gebiet der musikalischen Pbrasierung gesündigt hat". Von dem Musikdiktat erwartet Riemann die Richtigstellung der rhythmischen Grundbegriffe und die darauf fussende rhythmische Erziehung des musikalischen Gebörs. „Kann es überhaupt," so ruft er aus, „ein zuverlässigeres Mittel geben, den Schülern die natürliche Gliederung der musikalischen Gedanken geläufig zu machen als das Diktat, das auf die Gliederung angewiesen ist?"

Während sich im Lavignac'schen Sammelhuch nicht ein einziges Beispiel findet, das eine auftaktige Bildung aufweist, während im Götzeschen Übungsbuch in Abteilung II die auftaktigen Bildungen vermieden sind, und der Verfasser sich nur in der Vorrede anmerkungsweise mit einer Empfehlung auftaktiger Exempel begnügt, basiert die Musikdiktatmethode Riemanns in seinem Katechismus von vornherein auf motiviscber Gliederung, auf natürlicher, dynamischer Schattierung der Taktmotive, kurz auf dem Prinzip der Auftaktigkeit, das überall durch die reichhaltigen Beispiele hindurch schimmert; aucb die einfacbsten tragen schon dies auftaktige Gepräge. Der reichbaltige Stoff gliedert sich im Katechismus Riemanns in 10 Lektionen; Lektion 2 hat nocb sehr einfache rhythmische Motive,  letzteres mit weiblicher Endung; Lektion 3 zeigt bereits die Unterteilungsmotive , aucb den gewöhnlichen Rhythmus des 6/8 Taktes: , auch werden hier schon heherzigenswerte Fingerzeige für die ersten Transpositionsübungen gegeben. Indem so in proportionalem Verhältnis zu der Entfaltung der Melodiebildung in Dur und Moll auch die Schwierigkeit der rhythmischen Gestaltung progressiv vorschreitet, zeigt die Rhythmik in Lektion 5 scbon ein buntgestaltigeres Bild durch die Einführung von synkopischen Bildungen, Vorschlagsrhytbmen, von Unterteilungen zweiten Grades, während dementsprechend die melodische Linie durch Aufnahme wirklicher Chromatik neue Bereicherung erfährt. In Lektion 6 treten Triolenbildungen  sowie grosse Duolen und

Quartolen ein; in Lektion 7 steigt das einstimmige Diktat zur Höhe der buntesten Vielgestaltigkeit, z. B. durch Eintritt von Pausen, die vor Erreichung des Schwerpunktes die Motive durchschneiden. Die Lektionen 8—10 widmen sich der Einführung mehrstimmiger Diktatbeispiele. Hier wird der Schwerpunkt der Übungen dahin verlegt, dass der Schüler 1. die einzelnen Zusammenklänge höre, 2. dass er den Gang der einzelnen Stimmen verfolgen lerne. Bei zweistimmigen Beispielen z. B. bestimmt hier die Riemannsche Methode, dass, indem das zweistimmige Beispiel nach schon erwähnter Art 1— 1+2— 2+3— 3+4— diktiert wird, der Schüler entweder die Oberstimme des Satzes fortlaufend niederschreibt und sodann in derselben Weise die Unterstimme, oder dass die einzelnen Motive der Reihe nach, und zwar bei jedem zuerst die Oberstimme und dann sogleich darunter die Unterstimme, niedergeschrieben werden. Bei dieser Methode kann es nicht ausbleiben, dass die einzelnen Stimmen für den Schüler an Leben und inneren Zusammenhang gewinnen. In Anbetracht dessen, dass die Diktatmethode Riemanns die Einseitigkeiten, die der Methode Lavignac's und Götzes trotz ihrer sonstigen Vortrefflichkeiten anhaften, beseitigt, indem besonders dem hier hervortretenden gänzlichen Mangel an auftaktigen Bildungen im Katechismus Riemanns gründlich abgeholfen wird, können wir nicht umhin, der Methode Riemanns den Vorzug zu erteilen, weil sie eben das von den Vorgängern geschaffene Brauchbare einheitlich zusammenfasst und das Fehlende an richtiger Stelle ergänzt.

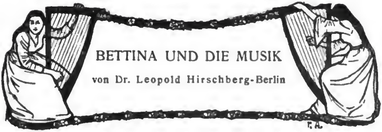
Wenn es uns noch am Schlusse gestattet ist, das pädagogische Facit aus unserer historischen Betrachtung zu ziehen, so lässt sich dieses in folgenden kurzen Leitsätzen zusammenfassen, die zudem durch die eigene Erfahrung besiegelt werden:

1. Das Musikdiktat ist für das Tonvorstellungvermögen sowie für die musikalische Gedächtniskraft als ein Stärkungsmittel ersten Ranges zu betrachten.

2. Die Diktatübung muss ihren Ausgangspunkt von leitereigenen Tonreihen nehmen, allmählich treten leiterfremde Ausweichungen hinzu.

3. Hand in Hand mit der Konzeption der melodischen Linie hat die rhythmische Ausbildung, und zwar ebenfalls progressiv vorschreitend, zu gehen.

4. Das Musikdiktat darf der polyphonen Diktatübungen nicht entraten; auch die Auffassung der harmonischen Zusammenklänge, ausser der der melodischen Linien, gehört unbestreitbar mit in den Kreis der Gehörübung.



BETTINA UND DIE MUSIK

von Dr. Leopold Hirschberg-Berlin

I

„Ich bin ein Ton, verwandte Töne lassen mich erklingen; keiner kann mich falsch machen“, „alle Disharmonie ist Unwahrheit“, diese eigenen Worte Bettinens sind recht eigentlich die Quintessenz ihres Wesens. Alles, was schön war, fand seinen Widerhall in der Seele des genialen „Kindes“ nicht minder wie im Herzen der mutigen deutschen Frau, die ihrem Könige zuerst die Wahrheit zu sagen wagte. Sie berauschte sich am Wohllaut der Dichtungen, die Schönheiten malerischer und plastischer Kunst sog sie ein mit durstigen Zügen, ihrer empfänglichen Seele erschlossen sich im Leben der Natur ungeahnte Mysterien.

Niemand aber aus der Reihe der Nicht-Fach-Musiker — Wilhelm Heinse und Ernst Theodor Amadeus Hoffmann vielleicht ausgenommen — hat so Schönes über Musik geschrieben als Bettina.

Es ist keine leichte Aufgabe, diesem vielgestaltigen, beweglichen Geist in die Tiefen seines Denkens und Fühlens zu folgen. Mit verschwenderischer Hand hat sie eine ganze Musik-Ästhetik an alle möglichen Stellen ihrer Schriften verstreut. Ein erster Versuch soll es sein, im folgenden diese losen Perlen zu einer Kette zusammenzureihen.

Was sie fühlt und empfindet in ihrem warmen Herzen, das möchte sich ihr gleich in Musik umsetzen. „O Goethe!“ — ruft sie aus — „meine Sehnsucht, mein Gefühl sind Melodieen, die sich ein Lied suchen, dem sie sich anschmiegen möchten. Darf ich mich anschmiegen? — Dann sollen diese Melodieen so hoch steigen, dass sie Ihre Lieder begleiten können.“

Anmerkung: Die benutzten Werke Bettinas sind folgende: 1. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal. 3 Teile. Berlin 1835. — 2. Die Günderode. 2 Teile. Grünberg und Leipzig. 1840. — 3. Clemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte. Erster Band. Charlottenburg 1844. — 4. Ilius Pamphilius und die Ambrosia. Von Bettina Arnim. 2 Bände. Berlin 1848. — 5. Gespräche mit Daemonen. Des Königsbuches zweiter Band von Bettina von Arnim. Berlin 1852. — 6. Aus dem Nachlass Varnhagens von Ense. Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim. Leipzig 1865.

Mit aller Macht bemüht sie sich, ihrem Ideal Goethe, der bekanntlich höchst unmusikalisch war, das, was sie bewegt, in Worte zu fassen:

„Musik imponiert mir nicht, auch kann ich sie nicht beurteilen; ich verstehe den Eindruck nicht, den sie auf mich macht, ob sie mich rührt, ob sie mich begeistert; nur das weiss ich, dass ich keine Antwort darauf habe, wenn ich gefragt werde, ob sie mir gefalle. Da könnte einer sagen, ich habe keinen Verstand davon, — das muss ich zugeben, allein ich ahnde in ihr das Unermessliche. Wie in den andern Künsten das Geheimnis der Dreifaltigkeit sich offenbart, wo die Natur einen Leib aufnimmt, den der Geist durchdringt und der mit dem Göttlichen in Verbindung ist; so ist es in der Musik, als wenn die Natur sich hier nicht ins sinnlich Wahrnehmbare herabneige, sondern dass sie die Sinne reizt, dass sie sich mit empfinden ins Überirdische."

Frei aller Fesseln will sie sein, wenn sie Musik hört; frei vor allem von den Fesseln der Theorie, der Form:

„Wenn man von einem Satz in der Musik spricht, und wie der durchgeführt ist, oder von der Begleitung eines Instrumentes, und von dem Verstand, mit dem es behandelt ist, da meine ich gerade das Gegenteil, nämlich dass der Satz den Musiker durchführt, dass der Satz sich so oft aufstellt, sich entwickelt, sich konzentriert, bis der Geist sich ganz in ihn gefügt hat. Und das tut wohl in der Musik; ja alles was den Erdenleib verleugnet, das tut wohl. Ich habe einen sehr ausgezeichneten Musiker zum Lehrer, wenn ich den frage, warum? — so hat er nie ein Weil zur Antwort, und er muss gestehen, alles in der Musik ist himmlisches Gesetz, und dies überzeugt mich mehr, dass in der Berührung zwischen dem Göttlichen und Menschlichen keine Erläuterung stattfinde."

In ihrer Begeisterung für die herrliche Kunst kommt sie schliesslich zu den bedeutungsvollen Aussprüchen:

„Das Unendliche im Endlichen, das Genie in jeder Kunst ist Musik. — In sich selbst aber ist sie die Seele, indem sie zärtlich rührt; indem sie aber sich dieser Rührung bemächtigt, da ist sie Geist, der seine eigne Seele wärmt, nährt, trägt, wiedergebärt; und darum vernehmen wir Musik, sonst würde das sinnliche Ohr sie nicht hören, sondern nur der Geist; und so ist jede Kunst der Leib der Musik, die die Seele der Kunst ist; und so ist Musik auch die Seele der Liebe, die auch in ihrem Wirken keine Rechenschaft gibt, denn sie ist das Berühren des Göttlichen mit dem Menschlichen, und auf jeden Fall ist das Göttliche die Leidenschaft, die das Menschliche verzehrt. Liebe spricht nichts für sich aus, als dass sie in Harmonie versunken ist; Liebe ist flüssig, sie verfliegt in ihrem eignen Element; Harmonie ist ihr Element."

Nachdem sie so Liebe und Musik in Einklang gebracht hat, setzt sie alles daran, Goethe zu ihrem „Evangelium", wie dieser es nennt, zu bekehren. Christian Schlosser „mit seiner verpelzten Stimme" hatte ihr gegenüber von Goethe behauptet, dass dieser nichts von Musik verstünde. Er mag nicht unrecht gehabt haben; wenigstens geht aus Goethes Antwort auf Bettinens dithyrambische Ergüsse hervor, dass seine Auffassung der zwingend-elementaren des Mädchens diametral entgegengesetzt ist. Er tut gerade das, was Bettina perhorresziert; ihm ist die Musik „ein noch rätselhafter Gegenstand schwieriger Untersuchung". Dies berührt eigentlich wunderbar von einem solchen Lyriker wie Goethe; um so wunderbarer,

als Bettina in ihrem von Cauh datierten Briefe jedem Leser wie eine liebliche Fee aus irgendeinem romantischen Zauberwald erscheinen muss. Einfach hinreissend ist ihre Schilderung von dem spanischen Schiffsmann, der in der Mondnacht seine süss-schmachtende Weise singt: „wie da die Töne unter sich einen feierlichen Reigen tanzten; wie sie hinüberwallten an die Ufer, die Felsen anhauchten und der leise Widerhall in tiefer Nacht so süss geweckt, träumerisch nachtönte.“ Und so kann sie in die schwermutsvoll-begeisterten Worte ausbrechen: „Ach wunderbare Vermittlung des Unaussprechlichen, was die Brust bedrängt; ach Musik!“

Aber mit blossen Allgemeinheiten will sie Goethe doch nicht abspeisen. An der „kleinen Sept“ war Goethe mit seinen Generalbass-Studien bei Schlosser gestolpert; sie klang ihm nicht ein in die bündig-abgeschlossenen Gesetze der Harmonie und er blieb „bei seiner Lydischen Tonart, die keine Sept hat“. Aber Bettina will den Heiden Goethe durchaus zu einem Christen machen, und ihre Erklärung vom Wesen der „Sept“ ist ein kostbares Kapitel der Musik-Ästhetik. Nach ihr ist die Sept:

„der göttliche Führer, Vermittler der sinnlichen Natur mit der himmlischen, sie ist übersinnlich, sie führt in die Geisterwelt, sie hat Fleisch und Bein angenommen, um den Geist vom Fleisch zu befreien, sie ist zum Ton geworden, um den Tönen den Geist zu geben, und wenn sie nicht wär', so würden alle Töne in der Vorhölle sitzen bleiben.“

Geradezu klassisch ist ihr Vergleich der Grundakkorde mit den Erzvätern:

„Bilde dir nur nicht ein, dass die Grundakkorde was Gescheiteres wären, als die Erzväter vor der Erlösung vor der Himmelfahrt. Er kam und führte sie mit sich gen Himmel, und jetzt, wo sie erlöst sind, können sie selber erlösen, — sie können die harrende Sehnsucht befriedigen. So ist es mit den Christen, so ist es mit den Tönen: ein jeder Christ fühlt den Erlöser in sich, ein jeder Ton kann sich selbst zum Vermittler, zur Sept erhöhen — und durch die Sept wird das erstarrte Reich der Töne erlöst und wird Musik.“

Was sie schon einmal geäussert hat, tut sie abermals in noch prägnanterer Weise: „Ich möchte selbst gerne wissen, was Musik ist, ich suche sie, wie der Mensch die ewige Weisheit sucht.“ Und sie sucht immer weiter und weiter, sie will dem heiligen „Opferfeuer“, das sie zu Ehren ihrer Liebe angezündet hat, immer tiefer und inniger nachgehen:

„Wo kommen sie her, diese Geister der Musik? — Aus des Menschen Brust; — er schaut sich selber an, der Meister; — das ist die Gewalt, die den Geist zitiert. Er steigt hervor aus unendlicher Tiefe des Innern, und sie sehen sich scharf an, der Meister und der Geist, — das ist die Begeisterung; — so sieht der göttliche Geist die Natur an, davon sie blüht. — Da blühen Geister aus dem Geist; sie umschlingen einander, sie strömen aus, sie trinken einander, sie gebären einander; ihr Tanz ist Form, Gebild; wir sehen sie nicht — wir empfinden's und unterwerfen uns seiner himmlischen Gewalt; und indem wir dies tun, erleiden wir eine Einwirkung, die uns heilt. — Das ist Musik.“

Nun sie zur Erkenntnis gelangt, steht sie auch nicht an, dem Freund „wahre Musik als übermenschlich" zu erklären. Mozarts, Haydns, Cherubini's und Beethovens Melodieen haben sie umschwärmt:

„Ich begriff's weder mit den Ohren noch mit dem Verstand, aber ich fühlte es doch, während ich alles andere im Leben nicht fühlte: das heisst, der innere, höhere Mensch fühlte es; und schon damals[1]) fragte ich mich: wer ist das, der da gespeist und getränkt wird durch Musik, und was ist das, was da wächst und sich nährt und pflegt und selbst tätig wird durch sie? — Denn ich fühlte eine Bewegung zum Handeln; ich wusste aber nicht was ich ergreifen sollte."

Und nun schildert sie sich in einer trunkenen Vision als Führerin siegreicher Scharen oder als kühner Wandrer auf unendlicher Bergeshöh'; sie glaubt an die Wahrheit der Orpheus-Fabel, denn auch sie hat's erlebt:

„Ich sah Säulen emporsteigen und wunderbares Gebälk tragen, auf dem sich schöne Jünglinge wiegten; ich sah Hallen, in denen erhabene Götterbilder aufgestellt waren; wunderbare Gebäude, deren Glanz den Blick des stolzen Auges brachen; deren Galerien Tempel waren, in denen Priesterinnen mit goldenen Opfergeräten wandelten und die Säulen mit Blumen schmückten, und deren Zinnen von Adlern und Schwanen umkreist waren; ich sah diese ungeheuren Architekturen mit der Nacht sich vermählen, die elfenbeinenen Türme mit ihren diamantnen Lazuren im Abendrot schmelzen, und über die Sterne hinausragen, die im kalten Blau der Nacht wie gesammelte Heere dahinflogen, und tanzend im Takt der Musik, und um die Geister sich schwingend, Kreise bildeten. Da hörte ich in den fernen Wäldern das Seufzen der Tiere um Erlösung; und was schwärmte alles noch vor meinem Blick und in meinem Wahn."

Es gewährt den höchsten Genuss, diesem reichen Gedankenleben zu folgen und seinem Ausdruck durch das Wort zu lauschen. Wie treffend und wahr und dabei doch voller Originalität ist ihr Urteil über das, was sie unter einem Komponisten verstanden wissen will:

„Komponisten sind keine Maurer[2]), die Steine aufeinander backen; den Rauchfang nicht vergessen; die Treppe nicht, und nicht den Dachstuhl, und die Tür nicht, wo sie wieder herausschlüpfen können und glauben, sie haben ein Haus gebaut. — Das sind mir keine Komponisten, die deinen Liedern ein artig Gewand zuschneiden, das hinten und vorn lang genug ist. O, deine Lieder, die durchs Herz brechen mit ihrer Melodie; wie ich vor zehn Tagen da oben sass auf dem Rheinfels und der Wind die starken Eichen bog, dass sie krachten, und sie sausten und brausten im Sturm, und ihr Laub, getragen vom Wind, tanzte über den Wellen. — Da hab' ich's gewagt zu singen; da war's keine Tonart — da war's kein Übergang — da war's kein Malen der Gefühle oder Gedanken, was so gewaltig mit in die Natur einstimmte: es war der Drang, eins mit ihr zu sein. Da hab' ich's wohl empfunden, wie Musik deinem Genius einwohnt! Ach Goethe, lass dir keine Liedchen vorlallen, und glaube nicht, du müsstest sie verstehen und würdigen lernen."

Rührend und zugleich von feiner Naturbeobachtung zeugend ist nun das von ihr aus der Tierwelt angeführte Beispiel von dem Einfluss der Musik auf die Sinne:

[1]) Sie spricht von der Zeit, wo sie aus dem Kloster ins Leben getreten war.

[2]) Vielleicht eine Anspielung auf den ehemaligen Maurermeister Zelter, den sie durchaus nicht leiden konnte?



LUIGI CHERUBINI
* 14. September 1760

IV. 23

„Diesen Winter hatte ich eine Spinne in meinem Zimmer; wenn ich auf der Gitarre spielte, kam sie eilig herab in ein Netz, was sie tiefer ausgespannt hatte. Ich stellte mich vor sie und fuhr über die Saiten; man sah deutlich, wie es durch ihre Gliederchen dröhnte; wenn ich Akkord wechselte, so wechselten ihre Bewegungen, sie waren unwillkürlich; bei jedem verschiedenen Harpege wechselte der Rhythmus in ihren Bewegungen; es ist nicht anders, — dies kleine Wesen war freudedurchdrungen oder geistdurchdrungen, so lang mein Spielen währte; wenn es still war, zog sie sich wieder zurück. Noch ein kleiner Geselle war eine Maus, der aber mehr der Vokalmusik geneigt war: sie erschien meistens, wenn ich die Tonleiter sang; je stärker ich den Ton anschwellen liess, je näher kam sie; in der Mitten Stube blieb sie sitzen; mein Meister hatte grosse Freude an dem Tierchen; wir nahmen uns sehr in acht, sie nicht zu stören. Wenn ich Lieder und wechselnde Melodieen sang, so schien sie sich zu fürchten; sie hielt dann nicht aus und lief eilend weg. Also die Tonleiter schien diesem kleinen Geschöpfchen angemessen, die durchgriff sie, und wer kann zweifeln: bereitete ein Höberes in ihr vor; diese Töne, so rein wie möglich getragen, in sich schön, die berührten diese Organe. Dieses Aufschwellen und wieder Sinken bis zum Schweigen nahm das Tierchen in ein Element auf. — Diese beiden kleinen Tierchen haben sich der Musik hingegeben; es war ihr Tempel, in dem sie ihre Existenz erhöht, vom Göttlichen berührt fühlten — ach ja: das Erheben aus dem bewusstlosen Leben in die Offenbarung, das ist Musik."

Einmal sass sie im Walde; von ferne tönte Hörnerklang, und sie löste sich auf in der Wollust der Töne:

„Sie bliesen so herrlich in den Wald hinein, und mir zugleich alle weltlichen Gedanken aus dem Kopf; ich schlich mich leise hinauf, so nah als möglich, und liess mir's die Brust durchdröhnen; recht mit Gewalt. — Der Ansatz der Töne war so weich, sie wurden allmählich so mächtig, dass es unwiderstehliche Wollust war, sich ihnen hinzugeben. Da hatt' ich allerlei wunderliche Gedanken, die schwerlich bei dem Verstand die Mauth passiert hätten; es war, als läg' das Geheimnis der Schöpfung mir auf der Zunge. Der Ton, den ich lebendig in mir fühlte, gab mir die Empfindung, wie durch die Macht seiner Stimme Gott alles hervorgerufen, und wie Musik diesen ewigen Willen der Liebe und der Weisheit in jeder Brust wiederholt. — Und ich war beherrscht von Gefühlen, die von der Musik getragen, durchdrungen, vermittelt, verändert, vermischt und gehoben wurden; ich war endlich so in mich versunken, dass selbst die späte Nacht mich nicht vom Platz brachte."

Die Rätsel der Musik erschliessen sich ihr mehr und mehr:

„Ich hab' dir noch mehr zu sagen, neues, für mich Erstaunungswürdiges, kaum zu fassen für meinen schwachen Geist, und doch erfahre ich's nur durch mich selbst. Soll ich da nicht glauben, dass ich einen Dämon habe, der mich belehrt, ja es kommt alles auf die Frage an, je tiefer du fragst, je gewaltiger ist die Antwort, der Genius bleibt keine schuldig; — wer Gott fragt, dem antwortet er das göttliche."

In ihrer Gradheit und Offenheit scheut sie sich durchaus nicht, für überschwenglich gehalten zu werden:

„Musik macht die Seele zu einem gefügigen Leib, jeder Ton berührt sie; Musik wirkt sinnlich auf die Seele; wer nicht so erregt ist im Spiel wie in der Komposition, der bringt nichts gescheutes hervor; die scheinheiligen, moralischen Tendenzen seh ich so alle zum Teufel gehen mit ihrem erlogenen Plunder, denn nur die Sinne erzeugen in der Kunst wie in der Natur, und du weisst das am besten."

Und so gipfelt die ihr gewordene Erkenntnis in den schönen, treffenden Worten:

„In der Musik ist die Erzeugung selbst ein Wandeln der göttlichen Erkenntnis, die in den Menschen hereinleuchtet ohne Gegenstand, und der Mensch selbst ist die Empfängnis."

Und wie früh schon diese Erkenntnis sich durchzuringen begann in dem Geiste des Mädchens, das beweisen ihre Briefe an ihre Herzens- und Seelenfreundin Karoline Günderode. Neunzehn Jahre war Bettina alt, als sie diese Briefe schrieb, denen wir, wenn sie auch 36 Jahre später veröffentlicht wurden, die Authentizität abzusprechen nicht befugt sind. Die innige Neigung, die sie an das seltsame Mädchen kettete, bringt sie alsbald in Einklang mit ihrem musikalischen Empfinden: „Mit dir hab' ich wie eine Musik empfunden, so daheim war ich gleich." Und genau wie später bei Goethe, so sucht sie auch bei der Günderode Eingang zu finden für die in ihr aufkeimenden und sich entfaltenden Empfindungen: „Mit dem Verstand Musik fassen, wie die musikalischen Philister, das geht nicht, — ich muss empfinden."[1])

Alles vollzieht sich an diesem sprühenden Geiste mit zwingender, logischer Notwendigkeit. Was in den letzten Briefen an Goethe sich gestaltet hat zu fester, unerschütterlicher Erkenntnis, das dämmert in den Briefen an die Freundin noch schüchtern und fragend auf. Immer aber ist ihr schon das Gefühl das Massgebende; und wenn ihr der Lehrmeister die Geheimnisse der Harmonielehre beibringt, dann sagt sie: „Ich höre nicht im Verstand diese Harmonie, ich bin ganz durchdrungen von dem, was ich fühle, nicht was ich versteh'."

Und als gereifte Matrone ist sie noch um keines Haaresbreite von dem abgewichen, was sie sich in der Jugend als Ideal in der Musik festgestellt hatte. Sie ist im Laufe der Jahre zur Ansicht gelangt, dass die Musik „das erste aller Erziehungselemente" sein müsste. Sie empfiehlt in ihren Gesprächen, die sie mit dem Primas über die Emanzipation der Juden führt, die Musik als vornehmstes Bildungsmittel. Reinster Toleranz voll, sagt sie:

„Die Musik bringt die Skala der Seele auf die reinste Temperatur, die durch christliches Herabspannen ganz tonlos geworden und verstimmt ist. Musik geht nicht allein aus Geist und Gemüt hervor, weit mehr noch befruchtet sie die Sinne und befähigt sie zu dem, was der Geist noch nicht fasst. Sie ist die Wiedergeburt für die geistige Natur."

Geistvoll sind auch ihre Ansichten über den Rhythmus in der Musik. „Einer der keinen edlen Rhythmus hat, kann auch keine gute Musik machen," sagte sie einmal. Sie selbst ist sich der innewohnenden Kraft bewusst:

[1]) Walther von Stolzing und die Meistersinger!

„Aber doch bin ich Dichter, obschon ich keinen Reim machen kann, ich fühl's, wenn ich gehe in der freien Luft, im Wald oder an Bergen hinauf, da liegt ein Rhythmus in meiner Seele, nach dem muss ich denken, und meine Stimmung ändert sich im Takt."

Dass einer Frau, die so über ihre Kunst spricht, alles Oberflächliche und Handwerkamässige in der Musik ein Greuel sein muss, wird uns nicht weiter Wunder nehmen. Herbe genug geisselt sie darum die Philister, „die eine Reihe von Talenten an einem Frauenzimmer schätzenswert finden." Sie lacht nur über solche und beklagt sie: „Klavier spielen, Arien singen, fremde Sprachen sprechen, Geschichte und Naturwissenschaft das macht den liebenswerten Charakter, ach und ich hab' immer hinter allem diesem erst nach dem gesucht was ich lieben möchte." Wundervoll ist es, wenn sie von dem Schlag der Nachtigallen unter ihrem Fenster erzählt, wie diese ihre Seele in die Musik hauchen, dass es keine Menschenseele weder durch die Stimme noch durch das Instrument hervorbringen kann: „Arien, Operngesänge sind wie lauter falsche Tendenzen der sittlichen Welt, es ist die Deklamation einer falschen Begeisterung." Und fast grimmig ruft sie diesen allen zu: „Ihr falschen Kehlen, euer eitler Gesang ist nicht göttlich durchdrungen!"

II

Einige Male lässt sich Bettina (neben der überwiegenden Menge allgemeiner Betrachtungen) auch über einzelne Komponisten aus. Warme Worte findet sie für des Fürsten Radziwill Faustmusik:

„Das Chor der Geister, wo Faust einschlummert, herrlich! Man hört den Polen durch, ein Deutscher hätte es nicht so angefangen, um so reizender. Es muss so leise vorgetragen werden, wie fliegende Spinnewebe in den Sommerabenden."

Dagegen ist sie eine abgesagte Feindin Zelters, und die von ihr gegebene Charakteristik des Mannes, der einen so unbegreiflichen Einfluss auf Goethes Musikgeschmack auszuüben imstande war, ist so köstlich, dass sie ungekürzt hierher gesetzt zu werden verdient:

„Zelter ist manchmal bei uns, ich suche herauszubringen, was er ist. Ungeschliffen ist er zwar,[1]) Recht und Unrecht hat er auch, dich lieb zu haben, behauptet er auch, er möchte der Welt dienen und führt Klage, dass sie sich's nicht will gefallen lassen und dass er alle Weisheit für sich behalten muss. Einen Standpunkt hat er sich erwählt von dem aus er sie von oben herab beschaut. Und der Welt ist's einerlei, dass er mit den Krähen auf der Zinne sitzt und sie sich auf ihren Gemeinplätzen tummeln sieht. An der Liedertafel ist er Cäsar und freut sich seiner Siege; in der Singakademie ist er Napoleon und jagt durch sein Machtwort alles in Schrecken und seine Truppen gehen mit Zuversicht durch dick und dünn; zum Glück ist gesungen nicht gehauen und gestochen. Seine Leibgarde, der Bass, hat den Katarrh. In der Welt, in der Gesellschaft und auf Reisen, da ist er Goethe und zwar ein recht

[1]) Brief an Goethe.

menschlicher, voll herablassender Güte, er wandelt, er steht, wirft ein kurzes Wort hin, nickt freundlich zu unbedeutenden Dingen, hält die Hände auf dem Rücken, das macht sich alles; und zuweilen speit er aus, und zwar herzhaft, das trifft nicht, da geht die ganze Illusion zum Teufel. Zelter lässt nichts die Mauth passieren, was er nicht schon versteht und eigentlich ist das doch nur Musik, was gerade da beginnt, wo der Verstand nicht mehr ausreicht. — Obschon in der Musik die Zauberformeln ewig lebendig sind, so spricht sie der Philister vor Schreck, sie nicht zu verstehen, oft nur halb, oft rückwärts, aus. Dem Genie in der Musik steht der Gelehrte in der Musik allemal als Holzbock gegenüber (Zelter muss vermeiden, dem Beethoven gegenüber zu stehen), das Bekannte verträgt er nicht, weil er es begreift, sondern weil er es gewohnt ist, wie der Esel den täglichen Weg."

Was Bettina über Beethoven gedacht und gefühlt, wie sie ihn empfunden und verstanden hat, das erübrigt sich hier näher zu erörtern. Marx hat in seiner unvergleichlichen Biographie eine so erschöpfende Darstellung davon gegeben, dass der Hinweis darauf genügt. Nur das Eine sei hier bemerkt: in ihrer Erkenntnis und Beurteilung von Beethovens Grösse ist sie ihrer Zeit vorausgeeilt. Wo sie nur irgend kann, gedenkt sie des Heroen. Die von Marx für apokryph gehaltenen Briefe Beethovens an Bettina sind in „Ilius Pamphilius und die Ambrosia", Bd. 2, p. 213—220 abgedruckt. Das sind alles ganz bekannte Dinge, was von einem Briefe Bettinas an Varnhagen vom 29. März 1832 nicht gilt. Hier schreibt sie über eine Beethovensche Symphonie folgendes:

„Die gestrige Symphonie hat mich ganz isoliert; weiss Gott, man tut mir Unrecht, mich in menschliche Gesellschaft hereinzerren zu wollen; denn bin ich auch nichts besseres als ein Mensch, der immer mit dem lieben Urteil abzuschätzen weiss und zu vergleichen, wie weit der Genuss ausreicht und welchen Einfluss er auf die Bildung hat, so bin ich doch kein Mensch mehr, denn ich habe mich beim letzten Trommelschlag ergeben auf Tod und Leben, die Festung ist über, es ist nichts dran gelegen, Munition war nicht, und die Besatzung besteht aus Ratten und Mäusen, und mir, der geringsten aller lebendigen Wesen in ihr, General und Feldmarschall, übergegangen an eine Beethovensche Symphonie."

III

Man sollte nun meinen, dass ein Wesen, dem sich die Geheimnisse des innersten Tonlebens so erschlossen haben, wie Bettina, auch schöpferisch ganz Hervorragendes leisten müsste. Aber da finden wir dieselbe auffallende Erscheinung, wie sie bei E. T. A. Hoffmann hervortritt: im Vergleich zu dem, was der Tondichter empfindet, verhält sich das, was er schreibt, zahm und dürftig. Weder bei Hoffmann noch bei Bettina entdecken wir etwas von dem dithyrambischen Schwung, der sie beseelt, sowie sie nur von Musik zu sprechen beginnen; selbst das Geistreiche, Prickelnde, oft Überraschende vermissen wir. Die Ungründlichkeit thematischen Unterrichts kann an dieser Eigentümlichkeit nicht allein die Schuld tragen. Im Gegenteil genoss Bettina eine ziemlich gründliche Unterweisung in

der Komposition, wenngleich sie bei ihrem lebhaften Naturell häufig genug von dem trockenen Formalismus wenig erbaut gewesen sein mag. So gab der schon erwähnte Hoffmann den Unterricht im Generalbass auf: „er meint, ich werde den von selbst in mich kriegen, ich soll lieber meine Melodieen aufschreiben". Nun — das sind allerdings verkehrte Ansichten, ebenso unrichtig wie diese etwas selbstbewusste Äusserung:

„Was mich selber bilden soll, das muss aus mir auch hervorgehen, drum möchte ich aller Teilnahme ausweichen und allein mit mir fertig werden. Es kommt mir wie Frevel vor, dass ich mich einer Leitung hingebe, die vielleicht das Ursprüngliche in mir verleitet."

Daraus geht dann jenes Unvermögen hervor, das sie so richtig ausdrückt:

„Das Aufschreiben ist mir viel schwerer als alles andere, kein Gedanke hält eine Minute fest, und gelingt mir's an einem Ende ihn zu fassen, dann reisst er mitten entzwei und ich kann das andere nicht dazu finden so wie es anfänglich aus meinem Geist hervorgegangen war, dann find ich wohl ein ander End, aber weil es nicht das erste war, was von selbst aus meinen Sinnen hervorgegangen, dann bin ich unruhig als sei es falsch, und den Takt zu finden das ist mir ganz unmöglich."

Was wir von gedruckten Kompositionen Bettinas besitzen, beträgt alles in allem rund 240 Takte. Dass sie sehr viel komponiert hat, ist an und für sich bekannt und geht ausserdem aus ihren Schriften hervor. Wir müssen uns bei der Beurteilung ihres kompositorischen Könnens lediglich auf das gedruckt Vorliegende beschränken, da alles andere trotz lebhafter Bemühungen unerreichbar war.

No. 1. Romanze: „Der Kaiser flieht vertrieben", von Beans Beor.[1]) Enthalten in: „Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein aufgeschrieben von Ludwig Achim v. Arnim". Berlin 1810. Als Notenbeilage eingefügt Bd. 2, p. 129; das Gedicht Bd. 2, p. 389. Adagio, f-moll. 4/4. 18 Takte. Schwermütiges Liedchen, nicht uninteressant in Rhythmik und Harmonie.

No. 2. Lied des Schülers: „Die freie Nacht ist aufgegangen", von Beans Beor. Musikbeilage zu Arnims Erzählung „Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe". Berlin 1812. Als Notenblatt eingefügt p. 136. Langsam. F-dur. 6/4. 42 Takte. Etwas monotones Lied für eine tiefe Altstimme.

No. 3—9. Dedié à Spontini par Bettine Arnim. Leipzig en Commission chez Breitkopf & Härtel. (1842.) Bettina schreibt darüber an Varnhagen: „Hierbei schicke ich Ihnen ein kleines Heft Lieder. Sie geben vielleicht heute abend zur . . ., geben Sie es ihr in meinem Namen. Das einzige Verdienst, das es hat, ist die Widmung. Ich wollte nach der kränkenden Geschichte Spontini meine Achtung bezeigen, ich wusste nicht wie ich das anfangen sollte, da ich ihn nicht kannte, ich nahm den Vorwand ihm Lieder zuzueignen. Dies deckte auf eine feine Art die Veranlassung zu meiner Annäherung und bewies ihm zugleich meine Hochachtung. Die Lieder waren zwar in meiner Jugend komponiert, aber keineswegs so geeignet, diesem grossen,

[1]) Bettina nannte sich öfters „Beans beor" (Beglückend werde ich beglückt) als Analogon zu ihres Gatten Arnim Pseudonym „Amans amor" (Liebend werde ich geliebt).

ganz empfindungsvollen Komponisten noch dazu in so delikaten Absichten dargebracht zu werden; ich fühlte mich eigentlich in der Klemme, nachdem ich dem Spontini davon gesprochen. Nun hab' ich ihm Wort gehalten, es war mit vielen Geduldsproben, mit unsäglicher Anstrengung nur, dass ich dies Wort lösen konnte. Sagen Sie der Liebenswürdigen, sie soll es mit einer diesem Umstand angemessenen Nachsicht aufnehmen. Doch bitte ich es nicht aus Händen zu geben, da es noch keinen Verleger hat."

No. 3. „Mondenschein schläfert ein." Andante con moto. Es-dur. 3/4. 16 Takte. Ohne Interesse.

No. 4. Aus Faust: „O schaudre nicht". Agitato ma non troppo. D-dur. 4/4. 19 Takte. Zweifellos der beste der Gesänge. Eine aufgeregte Stakkato-Begleitung schildert die mühsam verhaltene Glut des Liebenden sehr treffend, flacht aber gegen den Schluss hin merklich ab. Die Gesangsmelodie ist edel gehalten, die Deklamation von bemerkenswerter Prägnanz.

No. 5. Aus dem „Wintergarten" von Arnim: „Den trägen Tag verfolgt der Mond." Das Gedicht ist abgedruckt in der Erzählung „Das wiedergefundene Paradies" (im zweiten Winterabend); Grünberg und Leipzig 1842, Bd. 1, p. 104. Bettina hat die Strophen umgestellt. Andante con moto. Es-dur. 4/4. 15 Takte. Für Contra-Alt. Die Melodie wenig ansprechend, die Stimmführung in der Begleitung dagegen von Fleiss und Sorgfalt zeugend.

No. 6. „Ein Stern der Lieb' am Himmelslauf". Moderato. g-moll. 6/8. 25 Takte. Ohne hervorstechende Charakteristik. Die Gesangsmelodie ziemlich gewöhnlich.

No. 7. Herbstgefühl von Goethe: „Fetter grüne, du Laub". Andante. A-dur. 4/4. 26 Takte. Die Komponistin ist sichtlich bemüht, sinngemäss zu deklamieren. Es ist ihr bis auf einige Fehler leidlich gelungen, doch ist das ganze wenig sangbar geschrieben.

No. 8. Duett: „Abendstille öffnet Türen" (Arnim). B-dur. 4/4. 30 Takte. Gut gearbeiteter Zwiegesang für Alt und Tenor, der bei ausdrucksvollem Vortrag stets gefallen wird. Die Altstimme tritt melodieführend nicht hervor, sondern bildet nur die Begleitung der warm gehaltenen Tenor-Kantilene.

No. 9. Duett: „Vom Nachen getragen" (Arnim?). Andante grazioso. As-dur. 4/4. 48 Takte. Anmutiges Gondellied für Sopran und Tenor. Recht wirksam ist die Steigerung durch den Eintritt einer bewegten Triolenbegleitung erreicht.

No. 10. „Gute Nacht mein lieber Schatz". 4 Takte als Schluss eines Briefes an Goethe, 26. Juli 1808.

Folgende Gesänge sind von Bettina komponiert, aber wahrscheinlich nie oder nur skizzenhaft niedergeschrieben worden:

1. Lieder von Goethe: „Deine Lieder singe ich im gehen in der freien Natur, da finden sich die Melodieen von selbst, die meiner Empfindung den rechten Rhythmus geben".

2. Dichtungen der Karoline von Günderode, und zwar: a) Darthula nach Ossian; b) Liebst du das Dunkel; c) Hymnus beim Sonnenaufgang.

3. Hymnen der Diane, Päane an Dionysos, von Stolberg.

4. Klagegesang des Oedipus, von Hölderlin übersetzt.

5. Ode von Pindar.

6. Ein Gebet.

7. An Pamphilio.

„Ein Kindchen einwiegen bei Mondenschein, dazu würden mir gewiss schöne Melodieen einfallen," schreibt Bettina an die Günderode. Hierdurch bestimmt sie selbst am besten die Grenzen ihres kompositorischen Könnens. „Stimmung" in Situationen, Begebenheiten, Persönlichkeiten riefen bei ihr stets ein musikalisches Echo wach. Und so mag sie in der freien, rhapsodenhaften Phantasie, unter dem jedesmaligen unmittelbaren Eindruck einer solchen „Stimmung", bedeutender gewesen sein als es bei dem „Hic Rhodus" der Niederschrift der Fall ist.

All dies aber ist in die Lüfte verweht. Was wir von Bettina in Schrift und Ton besitzen, zeigt nur, dass sie ein feiner Musikästhetiker, aber ein mittelmässiger Musikant gewesen ist.

VON PARISER OPERNKUNST

EINE REGIE-STUDIE

von Dr. Carl Hagemann-Essen

Jede Kunst ist problematisch — insofern jede besondere Aufgabe ein besonderes Problem darstellt, das seine höchst eigene Lösung fordert. Die Regiekunst nicht weniger als alle anderen Kunstzweige. Im Gegenteil. Die Weitschichtigkeit der zur Verfügung stehenden Mittel und die mannigfaltigen Physiognomieen, der komplizierte Organismus der immer wieder anders gearteten Vorwürfe und ihrer künstlerischen Durchbildung verlangen von dem Leiter einer Bühnenaufführung starke selbstschöpferische Eigenschaften. Da bedarf es mehr noch wie sonst eines reifen, verlässlichen Kunstwillens, bedarf es grosser energetischer Kräfte, um in das Chaos der vorhandenen Ausdrucksmöglichkeiten Sinn und Tendenz zu bringen — um jedesmal den schlagenden erschöpfenden Ausdruck für das einzelne Kunstwerk zu finden. Da heisst es, klar fühlen und klar sehen und dann mit selbstsicheren Worten, mit knappen, aber eindeutigen Weisungen die verfügbaren Kunstfaktoren unter seine Botmässigkeit bringen — gegebenenfalls auch selbst das Beispiel geben. Regie führen bedeutet: ordnen, regeln, und dadurch dann bilden. Der Regisseur ist Bildner in Raum und Zeit und nach den Bedingungen der ästhetischen Kausalitätsgesetze. Jede künstlerisch zweck- und zielvolle Ursache muss irgendwo irgendwelche entsprechenden Wirkungen erzielen, und jede Wirkung muss auf eine künstlerisch zweck- und zielvolle Ursache zurückgehen. Und da diese Kausalitätsverhältnisse jedesmal mehr oder weniger verschieden sind, so kann es natürlicherweise keine absolut gültigen Inszenierungsgesetze geben. Wohl lassen sich gewisse ästhetisch-theoretische Normen auch für die Bühnenkunst aus der Erfahrung und mit Hilfe gewisser gemeinkünstlerischer Analogieen herauskristallisieren. Wie schliesslich für jede Kunst. Diese rückschauend und auf intellektuellem Wege gefundenen Normen müssen aber für jeden einzelnen Fall der dramaturgischen Praxis selbständig geprägt, ein- und umgeprägt werden. Jede Inszenierung bestimmt sich also durch eine ästhetisch-zwangvolle innere Notwendigkeit, die mit all ihren Konsequenzen zu ergründen die bedeutsame Aufgabe des Regisseurs ist.

Dies geschieht nun im allgemeinen für die Inszenierungen der Pariser

Komischen Oper: als erstes und nötigstes. Dann aber gibt es hier noch ein zweites, nicht minder wichtiges. Die Leichtigkeit und Sicherheit in der formalen Gestaltung aller Erscheinungen, der Dinge und Daseinsmöglichkeiten — die man an den Pariser Strassenzügen und -plätzen, an den Pariser Menschen, an ihrer Lebensweise, ihren Vergnügungen, an ihrer Kunst beobachten und bewundern kann — sorgt auch auf der Bühne für eine richtige, geschmackvolle und klarsichtige Durchbildung der künstlerischen Erscheinungsform. Die Empfänglichkeit des französischen Publikums für formale Reize, von der schon Wagner nicht genug Rühmliches zu sagen weiss — das Bedürfnis nach einer Rundung der Form führte in Paris zu einer Theaterkultur ohnegleichen, die in der absoluten Fertigkeit der Erscheinung im einzelnen, und für die Komische Oper jetzt auch im ganzen, ihre letzte Aufgabe sieht. So vereinigte sich denn hier ein grundlegendes germanisches mit einem grundlegenden romanischen Kunstelement zu ästhetischen Totalwirkungen und damit, wenigstens in einigen besonders gelungenen Aufführungen, zu so faszinierenden künstlerischen Kulturtaten, wie sie kaum heute sonst beobachtet werden können.

Und dass nun gerade die Schaubühne, wenn auch nur in Einzel- und Ausnahmefällen, so etwas Ausserordentliches zu vollbringen vermochte, ist sehr bezeichnend und sollte doch den Theaterverächtern immerhin zu denken geben. Sicherlich wird es aber alle die mit neuer Hoffnung erfüllen, die an einer Hebung des von den deutschen Theatern durchweg beobachteten tiefen künstlerischen Niveau heute noch nicht ohne weiteres verzweifeln wollen. Was Bayreuth in seiner Sonderstellung allem Anscheine nach nicht zuwege bringen soll — hier wo in Frau Cosima Wagner eine ähnliche Bindung deutscher und französischer Kulturelemente vollzogen ist und in den Leistungen des Festspielhauses zu höchster Geltung kommt — vermag vielleicht das auswärtige Ensemble zu leisten. Das Fremde findet ja bekanntlich an sich schon bei uns zulande eine bessere, eine willfährige Resonanz. Und dann ziehen hier ja auch die Bayreuth gegenüber immer wieder erhobenen Beschuldigungen nicht, dass es sich dort nur um Ausnahmeverhältnisse handelte und dass man die Erhabenheit seiner Kunstübung in den landläufigen Theaterbetrieben niemals werde erreichen können. Die Pariser Komische Oper ist eine Repertoirebühne wie jede andere, die meistens acht- oder gar neunmal in der Woche spielt und dann gewöhnlich noch eine Volksvorstellung im Quartier zu geben unternimmt.

Wir hätten deshalb zweifellos von einer bedeutsamen künstlerischen Tat sprechen dürfen, wenn es dem Kölner Festspielverein tatsächlich gelungen wäre, bei Gelegenheit seiner diesjährigen ersten Opernfestspiele ein Gesamtgastspiel der Pariser Komischen Oper unter Leitung ihres Direktors zu erzielen. Hoffentlich lässt man diesen fruchtbaren Gedanken nicht ein

für allemal fallen. Es braucht ja nicht gerade Charpentier's „Louise" zu sein, die man für dieses Mal vorgesehen hatte. Die nächste Saison wird da schon irgend ein modernes Opernwerk bringen, das sich für unser Publikum und für unsere Zwecke eignen dürfte. Auf alle Fälle müssten uns die Pariser ihre Carmen vorspielen. Denn diese Leistung ist ganz einzig: gross und schön — machtvoll und glänzend. Aber auch am „Jongleur de Nôtre Dame", dem Schlager des letzten Winters, könnte man alle ihre Kunst und ihre Künste hinreichend bewundern. Massenet's an sich nicht gerade epochemachende Arbeit bietet nämlich die mannigfachsten Gelegenheiten zur Lösung fundamentaler Regieprobleme.

Wie bei fast allen Aufführungen der Komischen Oper fasziniert den Kenner auch hier wieder in allererster Linie die auf kulturhistorische und rein menschliche Rücksichten begründete Einheitlichkeit und Schlagkraft der Grundstimmung: der ästhetischsichere Wurf beim Festlegen und beim ständigen Beobachten der Stilbedingungen. Der immanente Humor, der namentlich dem Mönchsmilieu, der ja überhaupt dem Tun und Treiben der Gesellschaft und ihrer einzelnen Mitglieder eignet und der nur erkannt und gehoben werden will, und die naive Sinnenfreudigkeit der in Frage stehenden Kulturepoche kommt hier ganz prachtvoll zum Durchbruch. Beides ist vermieden: die allzugrosse Herbheit und Unnahbarkeit des rein tragischen Verlaufs, der mehr äusserliche Zwang zu romantischer Rührung und billigem Mitleid — und die wahllose Ausgelassenheit des Possenstiles, das Herausheben und Ausnützen gewisser Episoden zu Galerieeffekten. Eine frei gewordene Vitalität zittert vielmehr über den Ereignissen und vermenschlicht die offiziell geregelten Beziehungen und Situationen der Einzelnen zueinander und zur Allgemeinheit, wobei aber ein allzu lautes Herausfallen aus dem eigentümlichen Grundton mit Fleiss vermieden ist, dessen stetes Anklingen, Durchklingen das Wunderspiel — denn darum handelt es sich ja hier — dringend erfordert. Auch in den Volksszenen. Hier wird die Gemessenheit des Ganzen wohl ab und zu durch humoristische Einschläge belebt und gegliedert, die dann aber gleich wieder in die verhaltene Grundstimmung einmünden.

Überhaupt die Volksszenen ...

Temperament und Spiellust der ausführenden Kräfte bringen hier im Verein mit einer höchst feinsinnigen ästhetischen Treffsicherheit der Leitung fast das letzte zustande. Vor allem in den aufgelösten, scheinbar völlig regellos hin und her flutenden Massenszenen im weitesten Sinne, wo zum Chor jedesmal noch ein grosser Statistenapparat hinzutritt. Wie z. B. im ersten „Jongleur"-Akt. Die ganze Bühne lebt hier. Alles atmet Schönheit und Kraft. Alles ist in Bewegung umgesetzt: als in freien Rhythmen sich auslebende plastische Gebilde. Der szenische Verlauf zeigt von künst-

lerischem Moment zu künstlerischem Moment eine eigene Physiognomie, also jedesmal eine eigene Unterstimmung, wozu die verschiedenen Gruppen verschieden beitragen. Herausspringende Episoden deuten die Situationen noch besonders aus, schliessen sich dann aber immer wieder leicht und zwanglos mit dem Ganzen zusammen.

Bei alledem verblüfft die fabelhafte Sicherheit der szenischen Ausführung. Alle Einzelbewegungen haben ihren bestimmten Anfang und ihr bestimmtes Ende, dazwischen dann ihren geregelten Verlauf, der bei aller Künstlichkeit des Arrangement doch einen höchst naturmässigen Eindruck macht. Das Ganze wurde eben bis in seine Einzelheiten als typische Erscheinung des menschlichen Gesellschaftstreibens vom Regisseur erlebt und auf seine darstellenden Kräfte übertragen, die es nun jedesmal mit und in der Darstellung von neuem erleben und dadurch auch die Zuschauer miterleben lassen: weil es bei aller Verdichtung und Vereinfachung im Grunde echt und wahr ist.

Einen sehr charakteristischen Ausweis liefert für diesen Fall unter andern auch die Regimentstochter, wo die Soldaten im Laufe des ersten Aktes einmal zum Appell antreten müssen. Da strömt nun nicht etwa die ganze verfügbare Masse aus einer oder zwei nebeneinander liegenden Kulissengassen heraus und stellt sich wahllos nebeneinander auf, um nun zu warten, bis der Kapellmeister den Einsatz gibt. Man kommt vielmehr gruppenweise, hin und wieder auch wohl einzeln von rechts und links, bald mehr von vorne und bald mehr von hinten heran: und zwar nacheinander, schneller und langsamer, diese lebhaft im Gespräch, jene stumm und gelangweilt. Hier ist eine Gruppe, die schon ihren Nummern nach zusammen gehört, dort eine andere, die sich am Sammelort auflösen muss, weil die einzelnen in der Front an verschiedenen Stellen ihre Stammplätze haben. Der rechte oder linke Flügelmann war bereits als einer der ersten da und konnte so den äussersten Punkt der Aufstellung markieren. Und auch in der Mitte haben einige schon so ungefähr die richtige Position eingenommen. Die übrigen rücken nun allmählich in die Lücken ein und zwar so, dass mit dem Einsatz des Chores die Linie ungefähr geschlossen ist. Dies ganze Verfahren wurde mit sicherem Blick der Wirklichkeit abgelauscht. Nur hat der Regisseur seine Beobachtungen auf das Typische zurückgeführt: er hat sie eben vereinfacht und verdichtet.

Tritt der Chor nun als Soldatenabteilung, als Hofgefolge und dergleichen geschlossen auf, so wird er auch geschlossen arrangiert. Und solange er als ganzes dasteht, dürfen die einzelnen nur verhältnismässig wenig gestikulieren. Die Geschlossenheit muss sich eben in dem so ziemlich gleichartigen Verhalten der einzelnen ausdrücken. Nur allgemeine Gefühlsreaktionen, wie Furcht, Schrecken, Freude und dergleichen, finden hier

eine summarische Darstellung, die dem Affekt nach ziemlich übereinstimmend, dennoch aber nicht schematisch-mechanisch zu verlaufen braucht. In diesem Sinne geschieht bei den Parsifalaufführungen in Bayreuth meinem Geschmack nach etwas zuviel. Mir sagt die Durchbildung der Chorszenen in der Pariser Alcestedarstellung mehr zu, wo man beim Einzug der Priester und Priesterinnen, beim Anrufen des Gottes und bei der Opferung den Bayreuther Parsifalstil mit grossem Glück übernommen, dabei aber etwas gemildert hat.

Erst wenn sich einzelne aus irgend welchem Grunde von der Masse absondern und damit für die Handlung gleichsam erst zu Individuen werden, gestaltet sich für sie natürlich auch die Darstellung differenzierter. So zum Beispiel am Schluss der Regimentstochter, wo die Hofdamen und Kavaliere bei der Erklärung der unebenbürtigen Ehe zwischen der Marie und ihrem Tiroler Bauern aufs höchste indigniert davon laufen, und einige von den Soldaten ihnen spöttisch nachsehen und nachgehen und ihre Glossen machen.

Opernchor und Opernchor ist je nach dem Stil des Ganzen und je nach der Gestaltung der Masse im einzelnen eben etwas durchaus Verschiedenes. Die Staffel läuft — um das einmal mit Wagnerschen Beispielen zu belegen — von den Chören der Gralsritter bis hin zum Ensemble der Walküren. Dazwischen bilden dann etwa der Brautchor im Lohengrin, der Matrosenchor im Holländer und der Blumenmädchenchor im Parsifal weitere Merkpunkte. Am einen Ende steht die kompakte Masse mit einem Massenwillen — am anderen Ende handelt es sich um den Zusammenschluss einzelner, die auch weiterhin ihren höchst eigenen Entschliessungen folgen. Dort liegt der mehrstimmige Chorsatz als symphonische Einheit zugrunde — hier verbinden sich eine Anzahl von Einzelstimmen zu polyphonem Zusammenklang.

Die Aufteilung des Chors und der Statisterie, das Absondern kleinerer Gruppen oder auch Einzelner aus der Masse geschieht nun wohl hauptsächlich aus dem Bestreben heraus, die scharfe Trennung der Solisten von dem geschlossenen Chor zu mildern und hier Übergänge zu schaffen. Es soll der Eindruck des Lebens, wenn auch des stilisierten Lebens, hervorgerufen werden. Und das geschieht jedesmal nur dann, wenn man das Schema nach dem Individuellen hin auflöst, wenn man zeigt, dass auch die Massen im Grunde aus Einzelnen, aus Persönlichkeiten bestehen. Und so kommt man denn zum Arrangement von stummen Episoden, die sich aus der Masse heraus entwickeln und die entweder die Situationen an sich verdeutlichen oder zur allgemeinen Rahmenbildung beitragen.

Der Franzose ist ja nun ein besonderer Freund von solchen Episoden, wie ihn doch überhaupt der Teil meistens viel mehr interessiert,

als die Rundung aller dieser Teile zum Ganzen. Auch der Regisseur soll und will deshalb Esprit zeigen. Das Publikum wünscht es nun einmal. Seine Lust am Detail, am geistreichen Detail verlangt nach Befriedigung, was allerdings dann nicht immer zugunsten der Totalwirkung ausschlägt.

So geht die bekannte Regienüance im Tannhäuser, wo man der geschlossenen Pilgergruppe erst noch in gewisser Entfernung einen Nachzügler folgen lässt, in dem Wolfram vergehens den Freund zu erkennen sucht, durchaus auf französischen Ursprung zurück. Leider wird sie in Deutschland nachgemacht. Leider: denn dieses Zwischenglied ist nicht nur überflüssig, sondern geradezu störend — ganz davon abgesehen, dass Wagner nichts derartiges vorschreibt. Und das wäre ja doch zweifellos geschehen, wenn er hier an dieser monumentalen Stelle eine szenische Detaillierung gewünscht hätte. Es gibt aber doch in jenem Augenblick wesentlich nur zwei ästhetische Werte: die geschlossene Gruppe der Pilger auf der einen und der unreine, ausserhalb ihrer Gemeinschaft sich befindende Tannhäuser auf der anderen Seite. Ein drittes gibt es nicht. Und jede Regiefloskel, die nur geeignet ist, den grosszügigen Stil des Kunstwerks zu den Erscheinungen des täglichen Lebens hin zu verwässern, sollte hier strengstens unterbleiben. Etwas anderes ist es schon, wenn im „Jongleur“ dem Zuge der in jedem Falle ausgezeichnet charakterisierten Mönche ein kindischer Greis nachgeschleppt wird. Der Regisseur glaubte hier etwas hinzutun zu dürfen, was der Dichter zum mindesten hätte vorschreiben können. Sechs verschiedenen Mönchen, von denen jeder etwas Besonderes zu reden und zu tun hat, kann leicht ein siebenter beigefügt werden. Nötig aber war auch das schliesslich nicht.

Auf der Bühne soll man das Kleine, Unbedeutende im allgemeinen nicht herausheben, sondern, wenn es angeht, unterdrücken. Ich kann mich deshalb auch nicht damit einverstanden erklären, wenn in Carmen kurz vor dem höchst dramatischen Schluss des ersten Aktes noch zwei Soldaten unter Führung eines Korporals aus der Wache kommen, um Trinkwasser zu holen. Das ist ja wieder an sich ganz hübsch erdacht. Die Vorgänge des Aktschlusses erfordern aber doch in ihrem schnellen Ablauf die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers. Ich würde hier also keinerlei Details mehr bringen.

Sehr viel gerühmt wird das Pariser Ballet beider Opern.

Das sogenannte grosse, das heisst abendfüllende Ballet: die Pantomime mit Einzel-, Gruppen- und Ensemble-Tänzen, mit allerlei Aufzügen und Apotheosen wird kaum zur ernsten Opernkunst gerechnet werden können. Es hat sich heute ja auch ins Variété und namentlich in den Zirkus geflüchtet, wohin es als niedrigste Schaustellung der dramatischen Kunstgattung vielleicht ganz allein gehört. Allerdings wurde es dort nun

stark vergröbert und den Bedürfnissen des grossen Publikums angeglichen, so dass man jetzt nicht einmal mehr die artistischen Reize findet, die die Ballete früherer Zeiten in verschwenderischem Masse herzeigten.

Die Balletpantomime ist molluskenhaft. Ihr fehlt der Kern: der Geist — das Wort. Man hat ihr die Aufgabe gestellt, ohne Worte doch etwas Ganzes und Einzelnes auszudrücken. Man bestimmt die Gebärde, also die Begleiterscheinung des Wortes zum alleinigen Ausdrucksmittel. Und das geht nicht. Wenigstens kommt man nicht weit damit. Es kann ja schliesslich so etwas wie ein dramatisches Intermezzo auch für den Pantomimiker zusammengestellt werden, wenn sich Verfasser und Komponist auf einfache Konflikte und auf gestisch leicht zu übermittelnde Gefühlswerte beschränken — wenn sie mehr in die Breite und nicht in die Tiefe gehen. Von dramatischer Kunst in höherem Sinne darf hier aber niemals die Rede sein. Schon Wagner sagt im dritten Bande seiner Schriften: „So jammervoll abhängig ist nun aber dieses stumme absolute Schauspiel, dass es im glücklichen Falle nur mit dramatischen Stoffen sich abzugeben getraut, die zu der menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen — aber selbst in den günstigsten Fällen dieser Art sich zu dem schmählichsten Ausdrucksmittel genötigt sieht, seine eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein erklärendes Programm mitzuteilen."

Dennoch führt Wagner die Tanzkunst mit in seinem Reigen der Einzelkünste auf, die sich zum Gesamtkunstwerk, und zwar in den verschiedensten Verhältnissen zu und unter einander, zusammenschliessen können und sollen. Und danach wird dann auch die Möglichkeit ohne weiteres zugestanden, dass die Tanzkunst bei Gelegenheit einmal ganz in den Vordergrund treten und als alleiniges oder doch wenigstens hauptsächlichstes Ausdrucksmittel für den Augenblick die Herrschaft bekommen kann. Wagner hat den Tanz ja selbst des öfteren angewendet: im Holländer, im Tannhäuser, in den Meistersingern und im Parsifal — und zwar jedesmal da, wo es sich um eine Darstellung primitiver Gefühlswerte handelt, die ihren Ausdruck am ehesten und schlagendsten in der rhythmisch aufgeteilten Körper- und Gliederbewegung finden. Der Tanz ist hier dann also ein dramatisch zwangvoller Teil des Ganzen, der im Augenblick, wenn er auftritt, allein berechtigt auftritt und durch nichts anderes, besseres ersetzt werden kann — er ist ein gegebenes Mittel für einen gegebenen Zweck. So steht es mit den Volkstänzen im Holländer und in den Meistersingern, die als ganz allgemeine Äusserungen der Freude, des Lebensgenusses aus der Wirklichkeit übernommen sind. So steht es auch mit dem Tannhäuser-Bacchanal und dem Blumenmädchen-Reigen im Parsifal, wo die Tanzpantomime sogar schon dramatisch bedeutungsvollere Momente auszutragen hat.

Alles in allem sind es in diesen Fällen demnach vorwiegend Massentänze, zum mindesten Gruppentänze, die in sich wieder nach allen möglichen Gesichtspunkten gegliedert sein können, wie z. B. im Tannhäuser-Bacchanal, das ja in der Grazienepisode sogar drei einzelne Frauen zu einer Art von Solotanz für einige Augenblicke aus dem Ganzen heraustreten lässt.

Aber immer bleibt es ein Tanz: — Tanz als „ausdrucksvoll wechselnde Bewegung" gefasst.

Und so hat denn Isadora Duncan für den reinen Tanz, insonderheit für diesen Ensembletanz, der also im Musikdrama in allererster Linie verwendet wird, schlechthin nicht die absolute Bedeutung, die sie und ihre Freunde beanspruchen. Dazu tanzt sie denn doch zu wenig und zu schlecht. Sie mimt zu viel, sie pantomimt, und zwar sehr interessant: zum mindesten geistreich. Ein Tanzensemble von lauter Duncans kann man sich aber nicht gut vorstellen. Das gesetzmässig Nivellierende würde unter diesen Umständen ganz fehlen. Schon zu zweien oder dreien ist sie unmöglich, was ja in Bayreuth durch den Tanz der drei Grazien hinreichend erwiesen wurde.

Dennoch hat die Duncan mit ihrer Initiative und vor allem durch ihr Beispiel befruchtend gewirkt und kann und soll mit ihrer Schule auch weiterhin befruchtend wirken. Sie hat die akademisch festliegenden Tanzschritte über Bord geworfen und eine bemerkenswerte Anzahl von neuen Gesten und Gestenfolgen sehen lassen, denen sie jedesmal einen spezifisch kulturellen und ästhetischen Charakter zu geben wusste, indem sie ihre Ausdrucksbewegungen nicht nur frei erfand, sondern in den bildenden Künsten aller Völker und Zeiten nach Vorlagen dafür suchte.

Diese an sich sehr schönen und eindringlichen Posen wieder zu einem wirklichen Tanz hin zu verflüchten, muss nun meines Erachtens die Aufgabe der nächsten Zukunft sein. Denn wir brauchen für unser Operntheater nicht eine Anzahl von Solotänzerinnen nach Art der Duncan, mit einem sehr markanten Eigenwillen — sondern wir brauchen Massentänzerinnen, die sich nach der neuen Methode systematisch geschult haben und nun mit geschickter Nützung der also gewonnenen Elemente auch wirklich tanzen — nicht Beethoven, Wagner, Chopin, sondern nach Beethovenscher, Wagnerscher, Chopinscher Tanzmusik.

Wie so etwas gemacht wird, kann man in Paris bei Carré sehen.

Ein erschöpfendes Beispiel liefert das grosse Ballet in Glucks „Alceste". Hier wurden die Stellungen antiker Friese und Statuen wohl zugrunde gelegt, nicht aber als Selbstzweck, nicht einmal vorwiegend als Merkpunkte, als besonders hervorragende Positionen behandelt. Hier wurde wesentlich getanzt. Und zwar gab es Leibestänze und nicht nur Bein-

tänze mit begleitenden Armbewegungen. Man hatte hier den ungemein reizvollen Eindruck, als wären die Tänzerinnen aus irgend einem antiken Tanzfries herausgetreten, um uns etwas vorzutanzen — im freien, aber zwingenden, schlagkräftigen Anschluss an den bestimmten Rhythmus der Gluckschen Tanzweisen. Und da gab es nun Tanzspiele der verschiedensten Art: bald einen geschlossenen Reigen, ein hoheitsvolles Schreiten, gleichsam die erste Stufe nach der Auflösung des Frieses — bald einen lebhaften Wetttanz zu mehreren, wo Schönheit der formalen Durchbildung, Kraft und Ausdauer in gleichem Masse verlangt werden — dann wieder als ruhigeres Zwischenglied ein pantomimisches Intermezzo oder gar eine plastische Gruppe nach Motiven grosser Meister — und schliesslich der körperliche Ausdruck extatisch gesteigerter Sinnenfreude: das Spiel aller mit allen im Tanzrausch.

Dabei wusste man nicht, was eigentlich mehr zu bewundern war: die stilistische Einheitlichkeit der gesamten Tanzevolutionen in ihrer Fassung im einzelnen und bei ihrer Abfolge, das charakteristische Arrangement der verschiedenen Teile als schaubares Kultursymbol, oder die geistreichen Einfälle und ihre höchst geschmackvolle choreographische Inszenierung, oder auch die geschichtlich-treue und ästhetisch einwandfreie äussere Herrichtung der Mitwirkenden.

Wohl waren in dieser Hinsicht noch einige Konzessionen an das Publikum gemacht worden. So erscbien z. B. eine der ersten Tänzerinnen als Faunjüngling noch mit einem modernen Schnürleib unter dem Fell. In solchen Augenblicken kam es einem dann auch in der Komischen Oper zum Bewusstsein, dass man sich ja in Paris befand. Im ganzen hatten sich aber die griechischen Mädchen in ihren fliessenden, weissen Gewändern sonst ganz wundervoll zurecht gemacht, wie überhaupt bei Carré die Kostümierung des Ballets, des Chors und der Statisterie nicht nur im einzelnen höchst sorgfältig vorgenommen wird, sondern auch einen durchaus geschlossenen Eindruck abgibt und mit der Kostümierung der Solisten durchaus zusammen geht. Die französische Choristin hat eben denselben Ehrgeiz, sich als Einzelerscheinung entsprechend herzurichten wie die verschiedenen Stars der Truppe. Sie legt eben Wert darauf, zunächst als Weib hübsch und liebenswürdig, dann aber auch als „Künstlerin" stilecht zu erscheinen und hiermit sich selbst und dem Ganzen Ehre zu machen. Und wenn es angeht, tut sie für ihre Person dann noch gern ein übriges und betont irgendeinen ihrer Reize, um auf diese Art — wieder als Weib nnd Künstlerin — als eine besondere Individualität erkannt und geachtet zu werden, wodurch sich natürlich dann die Einförmigkeit des deutschen Theaterchors ganz und gar verliert. Die französischen Nationaleigenschaften können also dem französischen Theater ohne weiteres nicht nur zu einem



LUIGI CHERUBINI
nach dem Gemälde von Nigneron. 1832

IV. 23



HANDSCHRIFT VON LUIGI CHERUBINI

IV. 23

guten Chor, sondern auch zu rührigen Vertretern dritter und vierter Rollen verhelfen. Man braucht die einzelnen, oder doch die Gewandteren unter ihnen, nur entsprechend zu beschäftigen und eindeutig zu unterweisen, um in den vielfach so vernachlässigten Massenszenen ebenfalls zu wahrhaft künstlerischen Leistungen zu gelangen. Die grosse Oper weiss zwar nichts davon. Direktor Carré aber zeigt es täglich.

Ohne Selbstbewusstsein und Selbstsicherheit ist nun einmal auf der Bühne nichts zu erreichen, wo sich die Totalität der Erscheinungen auf eine Vielheit von Einzelerscheinungen stützen muss. Dass sich diese Vielheit dann wirklich auch zu dieser Totalität zusammenschliesst, ist ja wesentlich Sache der Leitung, die eben von vorn herein dafür zu sorgen hat, dass die verschiedenen Einzelerscheinungen von grossen allgemeinen Werten gleichsam überspannt werden.

Alles in allem: was man in der Komischen Oper sieht, hat Kultur. Und zwar künstlerische Kultur im allgemeinen und theatralische Kultur im besonderen. Hier herrscht ein grosser Wille, der auch etwas Grosses kann: der auf nationalem Boden stehend jedesmal sein gutes daher nimmt, wo er es findet und der die Kraft besitzt, mit rückständigen Eigenheiten und allerlei Konzessionen kurzerhand zu brechen. Ich stehe nicht an, beispielsweise die Inszenierung von Massenet's „Jongleur“ für eine europäische Sehenswürdigkeit und die Pariser Komische Oper für den Vorort der europäischen Operndarstellung zu erklären.



DAS RUSSISCHE VOLKSLIED

von Lia Mitawa-Halensee

Weit zurück in der grauen, verschleierten Vergangenheit, in einer Zeit, wo die Mythe ihr feingesponnenes Gewebe um alles ausgebreitet hält, wo die Menschen in reiner Einfalt ein gemeinsames Leben führen, von gleichen Gefühlen, ähnlichen Gedanken beseelt sind, da liegt der Keim des Volksliedes. Die Volkslieder sind die ersten, ungekünstelten Erzeugnisse des Volksverstandes und der Volksphantasie; mündlich pflanzen sie sich von einer Generation zur andern fort. Der Sänger, der sein Lied den Hörern vorträgt, ist nichts anderes als das Organ seines ganzen Volkes, als der Verkündiger seines poetischen Schatzes. Des Sängers Aufgabe bestand auch nicht darin, etwas Neues, andern Unbekanntes zu schaffen, sondern aus dem Born des Volkes zu schöpfen und alles so wiederzugeben, wie es das Volk gebar, einfach, schlicht und ungekünstelt; andere Wendung, Ausschmückung durfte er dem Liede nicht beigeben, die Urwüchsigkeit durfte ihm nicht genommen werden, denn in ihr wurzelte die Schaffenskraft des Volkes. Das Kennzeichen des Volksliedes ist das Fehlen der Individualität, und das ist auch die Ursache, dass dem Text in seiner ersten Erscheinung nichts von Satire, Allegorie oder ähnlichem Inhalt anhaftet. Mit der Erweiterung des Gesichtskreises jedoch, je mehr die Subjektivität in den Vordergrund tritt, finden auch andere Elemente in dem Volkslied Aufnahme. Die Bildung, die einzudringen anfängt und immer festeren Fuss fasst, erweitert auch den im Anfang so engbegrenzten Horizont des Volksliedes. Man fängt zu vergleichen an, zu spötteln, zu loben, und der einzelne wagt sich nunmehr auch mit seiner eigenen Anschauung hervor; sein wird der dem Lied innewohnende Gedanke, sein die Form, in die er ihn hüllt. Auch in der Bearbeitung macht sich das Streben bemerkbar, das Detail, wie das Ganze geschmackvoller, künstlicher zu gestalten, und es ist nun kaum noch das Volkslied in seiner typischen Form, sondern der Spiegel der Zeit in der Ausdrucksweise und Urteilskraft der betreffenden Persönlichkeit. Allenthalben, durch alle Wandlungen hindurch, tritt somit das Volkslied als beredter, untrüglicher Zeuge der zeitgenössischen Kultur auf, und aus ihm kann man am ehesten berechnen, was ein Volk an Empfindungsvermögen besitzt.

Von weittragenderer Bedeutung als für den Russen ist das Volkslied jedoch nirgends geworden, denn mit ihm und durch dasselbe hat er sein höchstes Ziel, die Oper, erklommen, und gerade diese Regeneration der längst verschollen gewesenen Weisen, wie ihre Einführung in die Oper, beweist ebenso das Vorhandensein einer nationalen russischen Schule wie einer typisch slawischen Musik.

Das ganze Leben der alten Slawen mit allen seinen Institutionen war so überaus mannigfaltig, dass es dem Lied an Stoff, das Volk selbst betreffend, nie mangeln konnte, und bei der allbekannten Vorliebe der Slawen für Musik fand diese auch seit den urältesten Zeiten liebevolle Aufnahme. Jeder Slawe war Musiker und jede Episode seines Lebens, von der ersten Stunde der Geburt bis zum letzten Atemzuge, ward mit Zeremonieen begleitet, die aus Gesang und Tanz bestanden. Ein Musikinstrument war dem Slawen ein ebenso unbedingt notwendiges Objekt, ebensosehr zum Leben gehörig wie Speise und Trank. Wir sehen daher auch, dass dem Slawen in den heidnischen Zeiten nach seinem Tode neben Speise und Trank auch sein Instrument mit ins Grab gelegt wird. Jeder Wechsel der Jahreszeit wird festlich begangen. Das Volk war ja früher ein vorzugsweise Landwirtschaft treibendes, und um gedeihliches Erspriessen der dem Schosse der Erde anvertrauten Saaten flehten sie in Gesängen ihre mythischen Götter Owseny und Koljada an.

Man wundert sich allgemein, dass die Volkslieder der Slawen grösstenteils elegischer Natur sind; die Erklärung hierfür liegt meiner Ansicht nach in den herrschenden Zuständen der damaligen Zeit begründet. Die Meinung, dass in der ersten Zeit des Christentums die heidnischen Tempel zu christlichen Kirchen, die heidnischen Gebräuche und Gesänge einfach zu christlichen umgewandelt worden sind, ist ja im wesentlichen zu bestätigen, doch ist auch anzunehmen, dass, wie wir es auch tatsächlich aus der Geschichte wissen, in den späteren Jahrhunderten die christliche Geistlichkeit mit aller Macht gegen jedes heidnische Element vorgegangen ist und zu allen Mitteln griff, jede Erinnerung an die vorchristlichen Zeiten aus dem Gedächtnis der jungen Christen zu reissen. Die geistliche Obrigkeit wird aber auch ihr erstes Augenmerk auf die Einführung der rein christlichen Weisen bei den kirchlichen Gebräuchen gerichtet haben, und fiel es ihr dabei schon schwer, ihre Ziele zu erreichen, so wird es ihr noch schwieriger geworden sein, die Lieder in Acht und Bann zu tun, die das Sujet des Familienlebens und andere ausserkirchliche Episoden behandelten. Diese mehr weltlichen Lieder werden wohl vielleicht etwas modifiziert, doch sicherlich erkennbar bis auf unsere Zeit gekommen sein. Wirklich sind auch einige Beweise dafür vorhanden. Ein allgemein noch heute beliebtes und vielgesungenes Volkslied der Russen

ist das: „Wo polje berjosaja stojala“; auf die gleiche Melodie wurde von den Griechen eine Pindar'sche Ode gesungen, wie auch dasselbe Motiv in einem indischen Liede wieder zu erkennen ist. Die erste Ähnlichkeit entdeckte im vorigen Jahrhundert der englische Reisende Guthrie, die andere der russische Komponist und Historiker Sseroff. Ebenso hat auch „A muij proso sejali sejali“, eines der ältesten slawischen Volkslieder, Ähnlichkeit mit einer alt-hellenischen Hymne. Kurz, wir sehen wirklich ganz altertümliche Volkslieder bis auf uns gekommen. Es fragt sich nun, wie waren ungefähr die Verhältnisse, die dem Liede seinen Charakter verleihen konnten, wie die Auffassung der einzelnen Zustände, die ja, wie wir oben bemerkten, im Volksliede zum tönenden Ausdruck gelangten? Hierin, glaube ich, liegt der Schlüssel für den dem Volkslied innewohnenden Inhalt wie für die ihm beigegebene Melodie. Suchen wir nicht zu weit. Der Natur liegt am nächsten die Liebe. Das Mädchen, der Mann, sie alle zollen der Liebe ihren Tribut und der Gedanke an die Ehe wird wohl ein integrierender Bestandteil des Volksliedes geworden sein. Diese Lieder werden auch schon deshalb sich unwesentlich verändert haben, weil ja im grossen und ganzen die Zustände in Russland, besonders das Weib betreffend, bis auf Peter den Grossen dieselben geblieben waren. Und in welcher Lage befand sich das Weib in Russland, wie dachte es über den wichtigsten Punkt seines Lebens, die Heirat? In den ältesten Zeiten lebten die Slawen in voneinander gesonderten und selbständigen Familien, die untereinander meist in kriegerischer Fehde lagen. Um nun ihr Geschlecht nicht aussterben zu lassen, traten die einzelnen Familienmitglieder, wie die Annalen des Nestor erzählen, in blutschänderischen Verkehr. Nach dieser tierischen Periode begann eine wohl menschlichere Art des Verkehrs, aber der Pfad, den der Mann einschlug, um sich sein Weib zu „erobern“, ging auch nicht gerade durch anmutige Gefilde. Er stahl sich sein Weib, er raubte es, und wenn auch dabei Blut in Strömen floss. Voll rührenden Schmerzes und angsterfüllt sind die Lieder, die das Mädchen an den Bruder, an die Freundinnen richtet mit der Bitte: „Ja den Weg recht zu versperren, damit ihr Feind, ihr Verderber (alias ihr Freier) nicht hereinkönne“. Eine friedlichere Art des Heiratens trat nach dieser Periode ein; es ist die Form „des Kaufens und Verkaufens“, ein Sklavenhandel, den der Vater, der Bruder mit seinem Kind oder seiner Schwester trieb. Der frühere Räuber verwandelt sich in einen Kaufmann, die Braut in eine Ware. „Die Ware“ wird gezeigt, man wird handelseinig, ein Handschlag besiegelt den Kauf und darauf wird noch eines getrunken. „Weshalb habt ihr mich vertrunken, meine Freiheit verschachert?“ singt die Braut. Konnte das Weib da etwas anderes sein als die Magd, die ihrem Manne, dem Dienstherrn, die schwersten Arbeiten verrichten musste? „Als

unausbleibliches Geschick, als unbarmherzige Bestimmung Gottes" wird die Ehe angesehen und russisch als Sud Boschii, d. h. „Gericht Gottes", bezeichnet, daher denn auch der Bräutigam russisch „Suschenuij" und die Braut „Suschenaja", d. h. wörtlich der oder die Gerichtete, heissen. Oft bestimmen auch, ohne dass die zukünftigen Eheleute sich sehen, die Eltern oder die Verwandten über die Braut, daher denn auch ein anderer Ausdruck für die Braut „newjesta" ist, abgeleitet von newjedatj, d. h. nicht gesehen, nicht gekannt. Diese begründete Furcht vor der Ehe findet im Lied Ausdruck, und diese Klagen bilden das Hauptmotiv der Familienpoesie. Es war eine traurige Zeit, die dem slawischen Volksliede Text und Melodie gab, und dieser Charakter blieb am Liede haften und verpflanzte sich bis auf unsere Zeit, da ja, wie schon erwähnt, die ehelichen Zustände bis auf Peter den Grossen im wesentlichen nicht anders wurden.

Als professionelle Vertreter dieser altslawischen, selbständigen Musik finden wir die Skomorochij, aus deren Reihen das Volk manche abgöttisch verehrte, wie z. B. den mythischen Bajan. Sie erfreuten sich einer allgemeinen Liebe und Achtung und waren überall und immer gern gesehene Gäste. Sie fehlten bei keiner Hochzeit, keiner Todesfeier; die eine wie die andere wurde zeremoniell begangen und war mit Musik und Tanz verknüpft. Als Protektor aller musischen Künste galt den Slawen der Gott Weles, und für die Hochachtung, deren sich die Skomorochij erfreuten, spricht auch der Umstand, dass sie als „Enkel des Weles" bezeichnet wurden. Gleich ihrem Gotte waren die Skomorochij zugleich Musiker und Poeten. Die Skomorochij sind ein Analogon zu den deutschen Meistersingern. Auch die Priester begünstigten die Musik, und die höchste Blüte erreichte sie zu Anfang der Regierung des Fürsten Wladimir Krasno-Solnuijschko. Im Jahre 988 musste auch in Russland das Heidentum seinen Platz den christlichen Lehren überlassen, und mit dem Christentum kamen Leute, die weder die Russen verstanden, noch von ihnen verstanden wurden. Die Völker des westlichen Europas standen zur Zeit ihres Überganges zum Christentum auf einer Entwicklungsstufe, wo ihnen das Lied einzig und allein als geeignetes Mittel zum Gefühlsausdruck ihres innerlichen Lebens erschien, und den wenigen, die die neuen Lehren nicht nur äusserlich, sondern auch im Geist angenommen hatten, dünkte die vorchristliche Poesie ein Greuel. Sie wollten an ihrer Stelle eine Musik haben, deren Grundlage das Element der neuen Religion bilden, deren Inhalt aus den christlichen Lehren geschöpft werden sollte. Es fanden sich denn auch Poeten, die von den neuen Sujets Gebrauch machten, sie aber in die alten Formen kleideten, und nun entspinnt sich ein erbitterter Kampf der spezifisch christlichen Weisen mit den heidnischen, der umso heftiger wird, je mehr die Geistlichkeit ihre Herrschaft den Gemütern aufdrängen will. Dieser Vor-

gang findet denn auch in Russland statt. Die in ihren schwarzen Kutten einherschreitenden Mönche hatten auch ihre Musik mitgebracht und versuchten, das russische Volkslied als „Ausgehurt der Hölle" zu verscheuchen. Seit dieser Zeit beginnt auf das Volkslied von seiten der Geistlichkeit ein Druck ausgeüht zu werden, der es seinem heimatlichen Boden entzieht und es hinaus in die Fremde zwingt. Jede mnsikalische Betätigung wird als „Tribut an den Teufel" verfolgt, und mit allen Mitteln bemühte man sich, dem eingeführten byzantinischen Elemente Geltung zn verschaffen. Es blieb dem Volkslied mithin nichts übrig, als sich zu retten in die dichten Wälder, die entferntesten Dörfer, wo der Arm der Geistlichkeit es nicht erreichen konnte. Mit den Liedern verschwanden selbstverständlich auch die Skomorochij, und trotz aller verfolgenden Geistlichkeit, trotz aller Verachtung, die man nun an Stelle der früheren Liebe für das Volkslied und dessen Interpreten hegte, pflegten sie es weiter und behüteten es als ihr teuerstes, volkstümliches Vermächtnis.

Es taucht nun eine andere Art Lieder auf, die ihrem Inhalte nach eine Mischnng des heidnischen nnd christlichen Elementes waren und als geistliche Lieder bezeichnet wurden; aber auch ihnen blühte keine Zukunft. Es nahte das 13. Jahrhundert und mit ihm kam für Russland eine trübe Zeit — das Joch der Mongolen. In musikalischer Hinsicht jedoch war diese Epoche eine der einflussreichsten und günstigsten. Nicht dass das Volkslied freier aufatmen konnte, nein, aber seine musikalische Physiognomie wurde dnrch die Amalgamierung mit der eingeführten tatarischen Musik reicher und prächtiger. Ganze Lieder der letzteren wurden, ein wenig russifiziert, dem Repertoire der Slawen einverleibt, wie überhaupt im grossen und ganzen starke Anlehnungen an die östliche Art stattfanden. Von ihr haben die Russen das prunkende Kolorit, die berückenden Fiorituren. Sogar auf den ganzen Bau der slawischen Lieder hatten die Tataren Einfluss; der Tonumfang wurde erweitert, und gewagtere Sprünge, wie in die Sexte und noch höher, wurden unternommen. Auch die eingeführten Instrumente wurden bald heimisch und Vorbild für die späteren slawischen Instrnmentalwerkzeuge. So flossen die Jahre dahin. Das Lied wurde nicht freier, aber auch nicht schlechter; es erschien überall da, wo es gewünscht und gern gehört wurde. Ein lebendig sprudelnder Quell, konnte es nicht ganz versiegen, es strömte weiter, wenn auch im engeren Bett. Und so zirkulierte das Volkslied mit den Skomorochij im Volke — der Zeit jedoch seinen Tribnt entrichtend. Sie nahmen die Satire auf, höhnten die Geistlichen, verlachten die Bojaren; dank ihnen und ihrem unvermüstlichen Humor erhielt sich die Geistesfrische des Volkes aufrecht, sie pflanzten die Kultur weiter, unterhielten den geistigen Verkehr der einzelnen Städte und Dörfer und vertraten derart unsere heutigen Zeitungen, sie bildeten den echten Nachrichten-

klatsch. In diesen Liedern gipfeln sozusagen die Ursprünge der russischen Dramatik, die Skomorochij sind die Einführer der satirischen Komödie in Russland. Aber der Typus der Skomorochij hatte sich geändert. Unterdrückt und gehetzt von allen Seiten sank das früher ehrbare Gewerbe von Stufe zu Stufe, immer tiefer, bis aus den Skomorochij Landstreicher, Diebe, Räuber wurden, die da raubten und plünderten, wo es nur etwas zu holen gab. Und ihre in sittlicher Beziehung nicht viel höher stehenden Verfolger gestatteten, wie aus den Klosterbüchern zu ersehen ist, die Skomorochij zu prügeln, ihnen alles fortzunehmen und sie zu verjagen.

Während des Interregnums und der Thronbesteigung des ersten russischen Kaisers aus dem Hause Romanow war Russland zu sehr mit politischen Organisationen beschäftigt, als dass die Kunst beachtet worden wäre. Unter Iwan Wassiljewitsch, Aleksei Michailowitsch finden wir die Musik zur freien Entfaltung kommen; Einflüsse europäischer Kultur machen sich bemerkbar, höhere Kreise, wie die Bojaren Matwjew, Romanow, haben eigene nach europäischer Art eingerichtete Orchester. Aber da erscheint seit dem Jahre 1649 die frühere Verfolgungs- und Unterdrückungswut mit stärkerer Gewalt, und die Unduldsamkeit gegen die Musik geht so weit, dass der Patriarch Joseph ein Gesetz erlassen konnte, das dahin lautete, dass alle Instrumente, mit Ausnahme der im Besitz der Deutschen und des Bojaren Romanow befindlichen, verbrannt werden müssen.

Peter der Grosse besteigt den Thron, die europäische Kultur hält ihren Einzug in Russland, mit ihr auch die ausländische Musik. Welche Erwartungen durfte man hegen, wie segensreich konnte sein Wirken auch in musikalischer Beziehung werden! Und was hat Russland in Wirklichkeit durch Peter erhalten? Glockenspiele, Zinken und Posaunen, die deutsche Kammermusik hat er seinem Land einverleibt, er hat sein Land gelehrt, fremde Elemente auf jede Weise zu begünstigen, ja nichts vom Traditionellen, Einheimischen zu berücksichtigen. Diese Vorliebe für das Ausländische, dieses Bevorzugen fremder Kräfte hat Russlands eigene Kunst auf Jahrzehnte zurückgedrängt, obgleich doch eigentlich nichts näher gelegen hätte, als sich erst nach den eigenen Schätzen umzusehen und dann nach fremden Gütern zu greifen. So lag nun das grosse Gelände brach, Russland begann auf heimischem Boden fremde Saaten zu pflanzen; sie konnten unmöglich gedeihen, konnten keinesfalls munden — es war nicht das, was es sein sollte. Und wir sehen wirklich in der langen Reihe von Jahren viele fremde künstlerische Produkte nach Russland kommen, wir sehen dort eine italienische, eine französische, eine deutsche Operntruppe den Russen ihre Aufwartung machen; von Bestand oder von Einfluss war jedoch keine. Man jubelte dem Fremden zu, erstens, weil es fremd war, zweitens, weil man keine einheimischen Talente hatte, drittens war auch

der Geschmack ein unglaublich unkultivierter, denn Russland zehrte grösstenteils, bis auf ein paar Namen wie Galuppi, Cimarosa, Paesiello, augenscheinlich nur vom Abfall wirklicher Kunst und gab sich dennoch zufrieden. Dieses Unverständnis herrschte in allen Kreisen, und die Miene des Wissens, die da manche aufsetzten, konnte leicht als stark geschminkt konstatiert werden, denn wären wirkliche Kenner in Russland gewesen, so hätten jene fremden, eingewanderten Dilettanten, die in ihrer Heimat im vollsten Sinn als Null galten und somit nicht einmal gekannt wurden, kaum ihr Leben fristen, geschweige denn, wie es immer der Fall war, mit Ehren und Reichtum überschüttet von dannen ziehen können. Von allen diesen Leuten, denen ein gütiges Geschick Russlands Pforten gewiesen, die sich ein Plätzchen, wenn auch ein sehr stilles, in der Musikgeschichte Russlands erworben, gebührt zweier Namen wirkliche Erwähnung, nämlich der italienischen Komponisten und Violinisten Domenico Dall'Oglio und Giovanni Madonis. Beide waren Orchestermitglieder der kaiserlichen Kapelle zur Zeit der Regierung der Elisabeth. Erster richtete endlich wieder die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf das russiche Volkslied. Lange war es der Vergessenheit anheimgefallen, bis nun der Fremde sich seiner erbarmte und in fremder Toilette zurechtgestutzt es in die heimischen Regionen wieder einführte. Dall'Oglio geriet auf den Einfall, eine Sinfonia alla Russa zu schreiben, d. h. russische Volksmelodieen in der damals herrschenden Mode zuzurichten. Der Beifall, der ihnen zuteil wurde, als er seine Kompositionen in einem Konzert in Gegenwart der Kaiserin und der höchsten Kreise vorgetragen hatte, liess bald auch andere diese Idee verfolgen. So verwendete Madonis ukrainische Volksmelodieen, und später komponierte der am Hof angestellte italienische Balletmeister Fusano einige Kontretänze nach russischen Melodieen und ein italienisch-russisches Ballet.

Die Regierung der Kaiserin Katharina I. war die Blütezeit der russischen Kunst. Einheimische Talente fangen an, sich zu produzieren und mit ihnen beginnt das nationale Element sich den Vorrang zu erringen. Obgleich in fremden Bahnen erzogen, verleugnen sie jedoch nicht ihr eigenes Wesen und kehren immer wieder zu den geliebten heimischen Weisen zurück. Es waren grösstenteils Leibeigene, die in den Orchestern der Vornehmen sassen, aber gerade diese Plebs wird wohl am meisten dem russischen Volksliede förderlich gewesen sein und ihm wieder zu seinem Rechte verholfen haben. Denn so viel oder so wenig sie von der Musik verstanden, so war es doch immer etwas; es war keine bewusste Modeschwärmerei, sondern ein innerer Drang, der aus ihren Taten sprach. Und wenn sie auch dem Zug ihrer Zeit folgen mussten, so umgingen sie ihre Neigungen nicht, sondern verwendeten immer und immer wieder mit grösster Vorliebe russische Themen zu ihren Kompositionen, und manche

von diesen Arheiten drangen weit in die verschiedensten Schichten des Volkes, in arme nnd reiche Kreise ein, wie z. B. die Variationen über russische Volksthemen von dem Leibeigenen Chandoschkin, genannt Antoschka. Es fängt an, ein anderer Wind zu wehen; die von den heiden Italienern Dall'Oglio und Madonis gestreuten Saaten beginnen ihre rechte Frucht zu tragen. Volkslieder werden gesammelt, nnd die Vertreter der besten Gesellschaftskreise scheuen sich nun nicht mehr, offen Farhe zu bekennen und sich als Slawen zu gehen. In diese Zeit fallen die ersten russischen Volksliedersammlungen, die, vom Fürsten Daschkow harmonisiert, herausgegeben wurden. Die hekanntesten waren die von Kljutscharew, Schischkin und Pratsch veranstalteten Ausgahen. Der Vulkan gärte immer weiter, his er mit dem Jahre 1812 vollends loshrach.

Die nnn errungene Selbständigkeit verlangte ihren unbedingt nationalen, von allem Fremden gesonderten Ausdruck. Wohl warden Russen die Äusserung dieses Bedürfnisses ein noch nicht in sich selhst konzentriertes, bis zur ahgeklärten Ansdrucksfähigkeit gediehenes Wollen geworden, aber ein dunkles Bewusstsein liess sie immer zum Volksliede greifen und es als eigensten, volkstümlichsten Schatz, der nur ihnen allein gehörte, zur ausgehreitetsten Verwendung bringen. An der Spitze der Oper steht zwar wieder ein Italiener, aher dieser — Catterino Cavos — war glücklicherweise Musiker genug und zudem sehr früh nach Russland gekommen, um ein gewisses eigenes, inneres Interesse bei diesem unhewussten, dilettantischen Umhertappen zu empfinden, und, zu seiner Ehre sei es gesagt, diese Bestrebungen in aufrichtigster Weise zu begünstigen. Er konnte auch nicht anders, er musste mit in diese mächtigen Strömungen, auch er musste in diese Fluten tauchen. Indem er, fast der einzige wirkliche Künstler, seine Dienste gerade in dieser gärenden und haltlos stürmenden Zeit Russland so opferfreudig weihte, lenkte man allmählich in die richtigen Bahnen, man fing an, sich vom Werden dem Sein zu nähern. Ein leuchtendes Beispiel war er den Zeitgenossen wie den späteren Generationen, und der von ihm eingeschlagene Pfad, aus dem vollen Leben des Volkes seine Sujets und Weisen zu nehmen, galt den kommenden Geschlechtern als Wegweiser. Nicolai Alexandrowitsch Titow ist der einzige Repräsentant der späteren Epoche nnd auf ihm fussen Alabjew, Warlomow u. v. a.

Russen kommen nun ans Ruder, russische Komponisten fangen an, das Repertoire zn beherrschen, und selhstredend gelingt es ihnen eher, als einem noch so gut mit den russischen Verhältnissen vertrauten Fremden, das Herz des Volkes zu rühren; diese Russen reden natürlich ihre eigene Sprache, sie kennen sich und ihre Mithrüder, und aus diesen nun klaren Gefühlen, vereint mit künstlerischem Können, ringt sich die Welle los, die, am

Ufer angelangt, sich nicht im Sande verliert, sondern weiter plätschert, in prächtigem Farbenspiel erglänzend. Und da entsteigt dem Meere die flammende Morgenröte immer grandioser, majestätischer, bis der gigantische Feuerball die ganze Welt mit seinem rosigen Licht umspannt, und die kleine Welle plätschert weiter, aber in noch herrlicheren Farben. Der hehren Morgenröte sprühende Glut und ihre nach allen Richtungen entsendeten Strahlen konzentrieren sich, nehmen Gestalt an und der Tag, der sonnige, klare bricht an. Der russische Dilettantismus beginnt sich und sein Streben zu erfassen und es nach Möglichkeit zu erschöpfen: Glinka erscheint — ein Genie — die Morgenröte, die auf die kleinen Wellen die sonnigen Strahlen entsendet, mit anderen Worten: Glinka's erste Periode als Romanzenkomponist, die jedoch nicht ohne Einfluss auf ihre Umgebung blieb. Und endlich: das Jahr 1836 bringt die Regeneration der heimischen russischen Kunst, das Volkslied in vollem Glanz, in hinreissender Frische und führt in das höchste Gebiet der Kunst, in die Oper, ein. Glinka erfasst die Kunst im engsten Zusammenhange mit dem Individuellen — und inwieweit er diese Aufgabe gelöst, gibt seine zweite Oper „Ruslan und Ljudmilla" Aufschluss. Hier ist er der Grosse, Gewaltige, der Schöpfer der russischen nationalen Schule. In dieser Oper lebt durchweg russische Art, russische Weise — kein fremdes Kolorit, nicht die leiseste Anlehnung an ausländische Meister sind da zu spüren. Das Volkslied ist die Basis, das Fundament seiner Schöpfung, aber nicht in ihm liegt die Bedeutung, die Wichtigkeit Glinka's — Volkslieder sind ja, wie wir gesehen haben, längst verwendet worden — sondern darin, dass er, wie keiner vor ihm, es verstanden hat, dieses Lied in Einklang mit den höchsten Formen zu bringen, dass er es vermochte, den ungekünstelten Weisen Attribute beizugeben, die in ihrer Art nicht nur nicht verminderten, sondern erhöhten Reiz erhielten. Seine Harmonie, seine Instrumentation, alles, was er künstlerisch verwendete, ist so durchaus typisch, so durchweg in nationalem Kolorit gehalten, dass es wunder nimmt, welch schlichtes Äussere dieses kunstvolle Gewebe trägt. Er hat sich als Künstler des Volkstümlichen von seltener Genialität gezeigt und ehrlich sein künstlerisches Glaubensbekenntnis durchgeführt, das lautet: „Das Volk schafft die Kunst und wir sind die Künstler, die ihr die Fassung geben".

EINE SOIREE BEI RICHARD WAGNER

von Richard Faltin-Helsingfors [1]

Bayreutb, den 27. August 1876.

Doch nun lass dir erzählen, was ich am Donnerstag alles erlebt hahe: ich bin zu Wagners Soiree eingeladen worden, babe dort des Meisters, Frau Cosimas und Liszts Bekanntschaft gemacht, habe Liszt, den Unvergleicblichen, spielen hören.

Donnerstag Vormittag führte ich endlich meinen lange gehegten Vorsatz aus, Visite hei Liszt und Wagner in Wahnfried zu machen und später verschiedene andere Personen zu hesuchen. Ich warf micb also in grosse Toilette und wanderte bin, wurde aher nicht empfangen, wie üherhaupt niemand, ohne Ausnahme. Icb liess also meine Karten dort, recht missmutig, da ich hestimmt gehofft batte, Liszt zu treffen und ihn um seine Vermittlung zu hitten, mit Wagner hekannt zu werden. Ich machte ausserdem Besuche bei Riedel, Langhans u. a., ging dann in eine Weinstube frühstücken, wo ich sehr angenehme Gesellschaft fand, u. a. Herrn Drönewolf aus Leipzig. Wir unternahmen in grösserer Gesellschaft einen Spaziergang nach dem Siegesturm, von wo aus man eine reizende Aussicht auf Berg und Tal hat, und verahredeten zugleich eine kleine Erholungsreise nach Kohurg. Wir sympathisieren sehr gut miteinander und hahen uns sehr angenehm unterbalten.

Als ich abends 8 Ubr heim kam, fand ich eine Karte vor, durcb die Frau F. Ritter, Wagnera Nichte, mich aufforderte, zu Wagner zu kommen. Es wäre Empfang dort, sie wolle micb vorstellen. Ich machte mich fertig, so schnell ich konnte — es war ein Glück, dass ich Hut und Frack mit mir hatte — und fubr in strömendem Regen hin. Da ich vom Bedienten

[1] Dieses kleine Gedenkblatt war bisher unveröffenlicht; in schwedischer Sprache brachte es bisher nur die vornehm geleitete „Finsk Musikrevy“ in ihrem I. Aprilheft 1905. Durch freundliche Vermittlung des Herrn C. Fr. Glasenapp erhielten wir die deutsche Fassung, die das Original ist, für die „Musik“ zum Erstabdruck. Richard Faltin ist ein angesehener finnischer Musiker. Eine Würdigung und ein Bild des Künstlers findet der Leser in der „Musik“ II. Jahrgang Heft 11 in dem Artikel „Die Entwicklung der Musik in Finnland“ von Dr. Karl Flodin.

Anmerkung der Redaktion

hörte, dass Frau Ritter noch nicht gekommen, fasste ich mir ein Herz und ging durch die Masse stehender Besucher männlichen und weiblichen Geschlechts hindurch direkt auf Wagner zu. Ich stellte mich ihm vor, sagte woher ich käme, und fügte hinzu, dass ich es mir nie hätte verzeihen können, wenn ich bei dreiwöchentlichem Aufenthalt in Bayreuth nicht wenigstens einen Versuch gemacht hätte, ihn persönlich kennen zu lernen. Doppelt froh wäre ich nun, dass es mir gelungen. „Seien Sie mir sehr willkommen, lieber Herr Faltin", sagte er, und nun war das Eis gebrochen. Er war so herzlich, dass meine Begeisterung nun noch viel grösser ist und ich ihn noch viel mehr verehre, als da ich ihn noch nicht persönlich kannte. Als ich ihm, so beredt ich konnte, den überwältigenden Eindruck schilderte, den seine Musik auf mich gemacht, sagte er mit einem unnachahmlich schelmischen Ausdruck: „Je nun, man macht's so gut, wie man kann". Sehr erfreut und interessiert schien er zu hören, dass ich alle drei Vorstellungen des „Ringes" anhören würde: „Das ist recht, das ist recht, lieber Herr Faltin; die meisten kommen und reisen wieder ab, ohne recht warm in Bayreuth geworden zu sein." — Als ich ihm erzählte, dass wir schwache Versuche gemacht hätten, Szenen aus seinen Opern in Helsingfors aufzuführen, sagte er mit bezeichnender Geste: „Ach, kommen Sie lieber nach Bayreuth. Es freut mich aber sehr, dass es auch dort oben Leute gibt, die meine Musik gern haben". — Als Ritters kamen, wurde ich Frau Cosima förmlich vorgestellt, sie machte mit vollendeter Grazie die Honneurs des Hauses und war ausserordentlich liebenswürdig.

Es waren wohl über 100 Personen lauter Noblesse des Geistes und der Geburt, eine auserlesene Gesellschaft. Der greise Abbé Liszt war stets so umlagert, dass ich erst nach dem Souper mich ihm nähern und die Grüsse bestellen konnte, die mir Herr und Frau H. aus Danzig (beide frühere Schüler Liszts) an ihn aufgetragen.

Als man sich ein Stündchen unterhalten hatte, ging Wagner zum Klavier, geschäftige Hände öffneten den kolossalen Steinway-Flügel und er spielte stehend, in humoristischer Weise die vier ersten Takte des ersten Satzes von Beethovens F-dur Symphonie No. 8. Dieser quasi-Aufforderung entsprechend, liess sich Saint-Saëns aus Paris am Flügel nieder, löste die Beethovensche Dissonanz auf und präludierte thematisch zu seinem „Danse macabre" hinüber, den er dann in ausgezeichnet orchestraler und effektvoller Weise ausführte. (Ich für mein Teil stand doch zu sehr unter dem Banne der neuen Kunst, die uns Meister Wagner in seinem „Ring des Nibelungen" geschenkt, um dies subtile Genre für den Augenblick recht geniessen zu können.)

Hierauf wurde stehenden Fusses sehr fein soupiert — vordem war beständig Tee und Kuchen, danach Bier in Gläsern gereicht worden.

Ich nahm nur eine kleine Portion Vogelpastete und trank ein Glas Rheinwein dazu; ich hatte nicht Zeit und Sinn für Essen und Trinken, es war zu interessant, alle diese künstlerisch hervorragenden Persönlichkeiten so ungezwungen sich bewegen zu sehen. Wagner leistete als Wirt das menschenmöglichste: er wanderte, sozusagen, von einer Hand in die andere. Ich hörte ihn ausser deutsch das eleganteste Französisch und Englisch sprechen.

Bei Tische sass eigentlich nur Liszt mit seinem Hofstaate älterer und jüngerer Schönheiten, die meisten standen. Plötzlich unterbricht Liszt das lebhafte Gespräch. Die schönen Gräfinnen Schleinitz und Usedom führen ihn zum Flügel hin. Er schien sich auch gar nicht sehr zu sträuben, sondern ganz gern zu gehen. Mit kühner „Todesverachtung" drängte ich mich durch die Liszt umgebenden Wolken von Tüll, Gaze und anderen durchsichtigen Stoffen hindurch dem Flügel zu, so dass ich ihm zur Seite stand. Der Herzog von Meiningen tat wie ich, desgleichen Niemann, der Held. Eine atemlose Stille trat ein. — Ohne zu präludieren, begann er . . . Jetzt müsste ich eigentlich aufhören und nur diverse Gedankenstriche und Ausrufungszeichen hinschreiben, so ein Göttergenuss lässt sich nicht beschreiben. Leise, geheimnisvoll erklang es, immer deutlicher wurden dann die Umrisse; ein mächtiges Crescendo leitete die staunenden Zuhörer in ein übermütiges ungarisches Tempo di Marcia (e-moll 2/4 Takt) hinüber. Und nun sprühte es unter seinen Händen wie Feuerwerk, der musikalischen Überraschungen war kein Ende. Sein geistvolles Antlitz rötete sich, die Augen blitzten: wie schön war er in diesem Augenblicke. Dann wurden die Klänge wieder schwächer, melancholisch. Ein zweites Thema von milderem Charakter ergoss seinen Liebreiz über die begeistert lauschenden Gäste. Wieder ertönte, mit Veränderungen, der Marsch, noch ein zweites Gesangsthema tauchte auf, — noch einmal kehrte, più stretto, das Anfangsthema zurück und führte mittels einer glänzend, mit jugendlicher Kraft ausgeführten Passage in Doppel-Oktaven zu einem donnernden Schluss, dass einem das Herz erbebte.

Rasch stand er auf, ein Moment der Stille folgte — dann machte sich das Entzücken der Zuhörer ungehemmt Luft. Ach, dass man solch einen Genuss nicht festhalten kann wie etwa ein schönes Gemälde. Freilich, dem inneren Ohre entschwinden solche Klänge niemals; schön wie die Wirklichkeit bleibt auch die Erinnerung, aber doch in verminderter Potenz.

Nach einer Pause liess sich Liszt noch einmal zum Piano führen; er spielte eine der reizenden Soirées de Vienne, nur viel anders als die Noten angeben; es machte wie das erste Stück vollkommen den Eindruck einer freien Improvisation, man dachte nicht mehr an Noten, Klavier und

Technik, sondern folgte willenlos dem süssen Zauber, aus dem zu erwachen freilich schmerzlich war.

Liszts Technik ist unfehlbar, die Götter scheinen ewige Jugend über ihn ausgegossen zu haben. Der Meister steckt heute noch alle seine Jünger in die Tasche.

Ich stellte mich Liszt vor und drückte seine sammetweichen Hände. Er dankte für den Vormittagsbesuch und entschuldigte sich, dass er sich leider genötigt sähe, sich zurückzuziehen; der Kopf wäre ihm wüst von der mehrmonatlichen Aufregung der Festzeit, die Zahl der ihm täglich zugehenden und zu beantwortenden Briefe übersteige seine Kräfte; „er wäre so eine Art Kammerherr Wagners", fügte er lächelnd hinzu. Der Mann ist bezaubernd liebenswürdig, ich kann mir nun lebhaft vorstellen, wie es zugegangen, dass er seinerzeit die Welt geradezu verrückt gemacht hatte.

Die Seele dankerfüllt für all das Herrliche, was ich gehört, und innerlich aufs höchste befriedigt, dass mir die persönliche Annäherung an die Grössten im Reiche der Tonkunst vergönnt worden war, verliess ich das gastliche Heim des Meisters.



LEOPOLD MOZART ALS KOMPONIST

von Willy Renz-Berlin

Das Gewicht eines grossen Künstlernamens lastet oft drückend auf den Schultern des Nachkommen, den Vererbung und Neigung auf demselben Gebiet zu schaffen zwingen. Die Erinnerung an die gewaltige alles überragende Persönlichkeit des Vaters erweist sich ja häufig für den Sohn als eine unheilvolle Hinterlassenschaft, die weit mehr hemmend als fördernd auf seine eigene Produktivität einwirkt. Umgekehrt ist so mancher schaffende Künstler, der sich bei seinen Zeitgenossen eines nicht geringen Ansehens erfreuen durfte, von dem Augenblick an in Vergessenheit geraten, als das Genie des eigenen Sohnes auch leuchtendere Sterne zu verdunkeln anfing.

Bei Leopold Mozart,[1]) dem Vater des Meisters, ist dies nun gewiss nicht unverdient geschehen. Ein so trefflicher Musiker er war, nicht seine Werke sind es (mit einer einzigen Ausnahme vielleicht), die seinen Namen auf die Nachwelt gebracht haben würden. Mit etwas anderem hat er sich ein Denkmal gesetzt. Was ihn auch uns Späteren in so hohem Masse liebenswert und verehrungswürdig erscheinen lässt, ist neben seinen sonstigen sympathischen Charaktereigenschaften die Tatsache, dass er in schlechthin mustergültiger Weise die künstlerische Erziehung seines Sohnes, dessen Genie er mit intuitivem Blick und sicherem Urteil erkannte, leitete, dass er mit unerschütterlicher Gewissenhaftigkeit und nie wankender Pflichttreue seine ganze Ausbildung überwachte und sich stets der verantwortlichen Aufgabe bewusst blieb, eine solche phänomenale musikalische Beanlagung auch über blosses Wunderkinder- und Virtuosentum hinaus pflegen und weiterentwickeln zu müssen. Otto Jahn hat zweifellos recht, wenn er über die Erziehung Wolfgangs durch seinen Vater sagt: „Gewiss wäre Wolfgang ohne diese nicht das geworden, was er durch sie geworden ist.“ [2]) Und so ist es vielleicht nicht uninteressant, diesen Mann, der als Pädagoge

[1]) Geb. 14. November 1719 zu Augsburg, gest. 28. Mai 1787 zu Salzburg.

[2]) Otto Jahn: W. A. Mozart. 3. Aufl. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889. I, 5.

einen unverrückbaren Ehrenplatz in der Musikgeschichte einnimmt, auch in seiner Eigenschaft als schaffenden Künstler etwas näher kennen zu lernen.

Von Leopold Mozarts Tätigkeit als Komponist meldet ein Bericht[1]) aus dem Jahre 1757, der ihn als ausserordentlich fleissigen und fruchtbaren Tonsetzer erscheinen lässt. Es ist da die Rede von einer grossen Anzahl kirchlicher Kompositionen, von 12 Oratorien, einer Menge Symphonieen, von Serenaden, Konzerten für Waldhorn, Trompete, Oboe, Fagott und Flauttraverse, von unzähligen Trios, von Sonaten, Divertimenti, Pantomimen, Balletmusiken, Gelegenheitsstücken mit und ohne Programm u. a. m. Gedruckt davon ist nur ein verschwindend kleiner Bruchteil und auch sonst ist nicht allzuviel auf uns gekommen;[2]) die Werke wurden, wie damals üblich, nur handschriftlich verbreitet. Da zudem bei der Instrumental- und Kirchenmusik meist bloss die einzelnen Stimmen vorhanden sind, muss man sich zuvor immer erst der mühseligen Arbeit der Herstellung einer Partitur unterziehen. Von seiner Violinschule, von der noch zu sprechen sein wird, abgesehen, sind von Leopold Mozarts Werken folgende bekannt:

1. Kirchenmusik: Offertorium „Parasti in conspectu meo" (Dom in Salzburg, Königl. Bibl. in Berlin), Lauretanische Litanei in F (Dom in Salzburg, Brit. Museum), in G (Dom in Salzburg), in Es (Dom in Salzburg, Bibl. des städt. Museums dort), Messe in C (Bibl. des städt. Museums), Messe in A (Dom in Salzburg), Missa solemnis in C (Staatsbibl. in München, Brit. Museum), Bruchstücke einer Messe in A (Bibl. des städt. Museums). 2. Symphonieen: in C (Königl. Bibl. in Berlin), in G (in Partitur gedruckt bei Breitkopf & Härtel), in B (für Klavier bearbeitet, Brit. Museum); 18 sind in Breitkopfschen Katalogen[3]) thematisch verzeichnet. 3. Sonstige Instrumentalmusik: Sechs Divertimenti für zwei Violinen und Violoncello (Staats-Bibl. in München), sechs Triosonaten für zwei Violinen und Bass (von Leopold 1740 selber in Kupfer radiert, Bibl. des städt. Museums), Partita (Brit. Museum), zwölf Menuette für zwei Violinen, Bass und Horn (Bibl. des städt. Museums). 4. Klaviermusik: Drei Sonaten (gedruckt in Haffners „Oeuvres mêlées" V, 4; VI, 5; IX, 4). 5. Arien mit Orchesterbegleitung: Für Tenor („So straft Herodes die Verräter", Hofbibl. in Wien), für Sopran („Du wahrer Mensch und Gott", Königl. Bibl. in Berlin). 6. Gelegenheitsmusik: Der Morgen und der Abend[4]) (zwölf Charakterstücke für das Salzburger Hornwerk), Die musikalische Schlittenfahrt (verschiedentlich für Klavier bearbeitet), Die Bauernhochzeit (Königl. Bibl. in Berlin).

Leopold Mozart war 1743 vom Erzbischof Leopold als Hofmusikus (Violine) angestellt worden, wurde später „Hofkomponist und Anführer des Orchesters" und am 28. Februar 1763 von Erzbischof Sigismund zum

[1]) Marpurg, Historisch-kritische Beiträge. Bd. III, 183ff.

[2]) In Salzburg dürfte m. E. an Orten, die bis jetzt noch vor jedem neugierigen Blick ängstlich behütet werden, denn doch noch manches zu finden sein.

[3]) Aus den Jahren 1762, 1766 und 1775.

[4]) Neu herausgegeben von Joh. Ev. Engl, Salzburg.



BISMARCK UND PAULINE LUCCA

IV. 23



FACSIMILE EINES AUTOGRAPHS
VON FRIEDRICH DEM GROSSEN

IV. 23

Vize-Kapellmeister ernannt. Schubart[1]) rühmt von ihm, dass er durch seine Bemühungen die Musik in Salzburg auf einen guten Fuss gestellt habe. Über die dienstlichen Verhältnisse äussert sich Marpurg:[2])

„. . . die drei Herren Hofkomponisten (Cristelli, Leopold Mozart und Ferdinand Seidl) spielen sowohl in der Kirche als in der Kammer auf ihren Instrumenten, und haben wechselweise mit dem Herrn Kapellmeister[3]) jeder eine Woche die Direktion der Musik bei Hofe, wo denn auch von dem, der die Woche hat, lediglich die ganze Musik abhanget, da er, nach Belieben, seine eigenen oder fremden Stücke aufführen kann."

In dieser seiner amtlichen Stellung hat Leopold seine Kirchenkompositionen geschrieben, die unter seinen Werken den breitesten Raum einnehmen. Bei ihrer Beurteilung sind die eigenartigen Verhältnisse am Salzburger Hofe in Betracht zu ziehen, auf die ein Brief (4. September 1776) Wolfgangs an Padre Martini in Bologna interessante Streiflichter wirft:

„. . . Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe, für die Kirche zu schreiben so viel ich will. Übrigens da mein Vater schon 36 Jahre im Dienste dieses Hofes ist und weiss, dass der Erzbischof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern sieht, so nimmt er sich der Sache nicht allzusehr an und hat sich der Literatur zugewendet, die schon ohnedies sein Lieblingsstudium war. Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epistel, dem Offertorium oder Motetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Erzbischof selbst das Hochamt hält, darf nicht länger dauern, als höchstens dreiviertel Stunden. Diese Art von Kompositionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muss es eine Messe mit allen Instrumenten, Trompeten, Pauken usw. sein."

Und in einem Artikel der Allgem. Musikalischen Zeitung[4]) über die Salzburger Kirchenmusik heisst es:

„Die Kirchenmusik muss höchst populär sein (nur eine Fuge wurde gleichsam ehrenhalber verstattet), so kurz, als bei gehöriger Anwendung aller Texteswörte der Liturgie möglich und bei Verwaltung der gottesdienstlichen Handlungen thunlich; (nur die Schlussätze beyder Hauptthelle der Missa durften, und das Benedictus sollte länger ausgeführt werden); im Geschmack und in der Schreibart sollte sie sich gar nicht oder doch so wenig als möglich von dem entfernen, was man Gutes früher nur eben gewohnt worden war; in der Erfindung und im Ausdruck sollte sie (in den lebhaften Sätzen nämlich) so heiter und fröhlich sein, als die Worte und die Kirche irgend zuzulassen schienen, wobey es sogar keineswegs ungern gesehen ward, wenn zuweilen etwas vorkam, das fast lustig hätte genannt werden dürfen; und in der Besetzung waren vorzüglich Trompeten und Pauken nicht zu schonen . . . an den Sologesang müssen äusserst mässige Ansprüche gemacht, der Chorgesang muss sehr leicht und wie von selbst dahinfliessend, die Orchesterbegleitung wenigstens durchaus nicht schwer seyn."

[1]) Schubart, Ästhetik der Tonkunst. S. 157.
[2]) Marpurg a. a. O. S. 184.
[3]) Johann Ernst Eberlin (1702—1762).
[4]) 23. Jahrgang S. 686.

Diese mancherlei Beschränkungen und lokalen Eigentümlichkeiten waren nun nicht gerade dazu angetan, die Phantasie eines Künstlers zu höherem Fluge zu inspirieren. Wird die individuelle Bewegungsfreiheit dergestalt eingeengt, so liegt die Gefahr nahe, dass die Kunst mehr oder weniger handwerksmässig betrieben wird. Das ist nun auch bei Leopold Mozart der Fall. Mit gewohnter Pflichttreue entledigte er sich der Anforderungen, die seine amtliche Stellung mit sich brachte, und schrieb die für den Gottesdienst notwendigen Stücke. Er hielt sich strikt an die bestehenden Vorschriften und bemühte sich, in „Geschmack und Schreibweise" nicht unangenehm vor den andern aufzufallen. Im überlieferten Salzburger Stil gehalten, tragen Leopolds Kirchenkompositionen in erster Linie die gewünschte Korrektheit in Form und Inhalt zur Schau, ohne sich von den Werken seiner Kollegen Eberlin, Adigasser u. a. in wesentlichen Punkten zu unterscheiden. Der etwas akademisch-steife Zug, der für den ganzen Mann so charakteristisch, ist auch in ihnen deutlich zu verspüren. Bei der durch den Einfluss der italienischen Oper stark verweltlichten damaligen Kirchenmusik ist es nicht zu verwundern, dass auch Leopolds Kompositionen auf diesem Gebiet der herrschenden Geschmacksrichtung Rechnung tragen. Den Charakter des Formalistischen, bisweilen auch rein Bravourmässigen, tragen sie so ziemlich alle an sich; sie verleugnen nirgends den geschulten Musiker, der die überkommenen Formen mit Gewandtheit handhabt, aber über einen äusserlichen Eindruck kommen sie doch nicht hinaus. Etwas Pedantisches und Hausbackenes haftet ihnen an eine Trockenheit und Nüchternheit, die einen nicht warm werden lässt, etwas Schablonenhaftes, das originelle Gestaltungskraft und eigentliche Erfindung nicht aufkommen zu lassen scheint. In Kontrapunktik und Harmonik erweist sich Leopold, wie überall, unbedingt sattelfest, die Stimmführung ist geschickt, die Instrumentation meist geschmackvoll; Pauken und Trompeten werden allerdings nicht „geschont". Das Technisch-Formelle beherrscht er überhaupt mit sicherer Hand. Aber es fehlt diesen kirchlichen Kompositionen nicht nur an bezwingender Hoheit und Grösse, wir vermissen auch häufig genug Innigkeit und Wärme der Empfindung; es ist Oberflächenmusik, die sich in die Tiefe zu steigen scheut. Sie mochte zu ihrer Zeit dem Bedürfnis genügen und hat es tatsächlich auch getan, sie steht den zeitlichen Kompositionen des damaligen Salzburger Kreises nicht eben nach, aber sie ragt auch in keiner Beziehung über sie empor und besitzt für uns Heutige lediglich historisch-biographisches Interesse.

Dasselbe gilt auch von der Mehrzahl seiner übrigen Kompositionen, die wir nunmehr kurz behandeln wollen, vor allem von seinen Symphonieen. Die in B ist in der Form der dreisätzigen italienischen Theatersymphonie gehalten, die beiden andern in G und C haben noch den

Menuett. Die relativ beste ist die in G, die, irrtümlicherweise für ein Werk Wolfgangs gehalten, bei Breitkopf & Härtel in Partitur erschien. In formaler und stilistischer Beziehung ist in ihnen der Einfluss der Mannheimer Schule nicht zu verkennen. Wie in seinen Kirchenkompositionen macht sich indessen auch bei ihnen Dürftigkeit der Erfindung und Schwunglosigkeit bemerkbar. Es tauchen wohl hier und da hübsche Einfälle auf, aber im grossen und ganzen haben sie nichts individuelles an sich; die Themen sind unbedeutend, der geistige Inhalt gering. Die langsamen Sätze machen einen ziemlich spröden und konventionellen Eindruck. Etwas gelungener erscheinen die Eck-, besonders die Finalsätze, wie denn Leopold in der Darstellung des leichten und heitern am glücklichsten ist. So ist seine Partita für zwei Violinen, Bass, Flauttraverse und zwei Hörner ein reizvolles Stück. Nach dem üblichen Marsch folgt ein flottes Allegro, dem sich nach einem echten Rokoko-Menuett ein etwas behäbiges Capriccio und eine, zwar nicht sonderlich sprühende, Polacca anschliessen; ein kurzer frischer Allegrosatz beendet das Ganze. Die sechs Divertimenti und die sechs Triosonaten (1740 dem Grafen Thurn-Valsassina-Taxis gewidmet) gehören zu dem wertvollsten, was Leopold geschaffen. Durchweg dreisätzig, von knapper Form, weisen sie alle Vorzüge der soliden Leopoldschen Schreibweise und Satztechnik auf. Ursprüngliches musikalisches Empfinden spricht aus ihnen, die Durchführung mutet weniger trocken und äusserlich an als beispielsweise in den Symphonieen, und auch die melodiösen langsamen Sätze unterscheiden sich vorteilhaft von den entsprechenden der Symphonieen. Der Gesamteindruck ist der einer bei dem Komponisten nicht allzu häufig zutage tretenden bemerkenswerten Frische und Lebendigkeit. Auch in den Klaviersonaten,[1]) drei an der Zahl, tritt das altväterische nicht so in den Vordergrund, wie es bei den Kirchenkompositionen der Fall ist. Gleichfalls dreisätzig gehalten zeichnen sie sich für ihre Zeit schon durch die planmässige Herausarbeitung eines kontrastierenden zweiten Themas aus. Auf diesem Gebiet ist Leopold entschieden zu den Fortschrittlern zu rechnen, der sich vom Stil Scarlatti's und Phil. Em. Bachs schon so ziemlich frei gemacht. „Man meint in der Tat schon seinen grossen Sohn zu hören, so stark ist die Ähnlichkeit in der Haltung und im Geiste.“[2]) Zwölf Menuette für zwei Violinen, Bass und Horn sind eine Gelegenheitskomposition ohne jede Bedeutung; seine Arien mit Orchesterbegleitung, mit Rouladen und Koloraturen freigebigst bedacht, konventionelle Stücke virtuosen Charakters.

Von der grossen Anzahl „Gelegenheitsmusiken“, die Leopold

[1]) Vgl. hierzu den Artikel „Leopold Mozarts Klaviersonaten“ von Max Friedlaender im Mozart-Heft der „Musik“ Jahrg. IV, Heft 1 S. 38 ff.

[2]) J. Faisst, Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate. Caecilia 1846.

schrieb, darunter „türkische und chinesische Versuche", eine Soldatenmusik u. a., sind nur zwei bekannt: „Die musikalische Schlittenfahrt" und „Die Bauernhochzeit". In musikalischer Hinsicht anspruchslose Stücke, die den derben Humor der Zeit trefflich illustrieren, waren sie äusserst populär und sind schon als Beispiele von „Programmusik" (man darf dabei freilich nicht an unsere Tage denken!) amüsant. Das erste scheint sich einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben, da es verschiedentlich arrangiert wurde. Leopold sandte das Programm[1]) für eine Aufführung in Augsburg im Dezember 1755 zum Druck. Der Kuriosität halber setzen wir die entsprechenden Notenbeispiele hinzu:

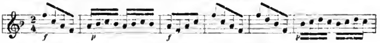
„Den Anfang macht eine Intrada von einem artigen Andante . . .":



„. . . und prächtigen Allegro":



„. . . Auf dieses kommt die Schlittenfahrt mit dem Schlittengeläut (abgestimmte Glöckchen und Schellen) und allen anderen Instrumenten":



„Nach geendigter Schlittenfahrt hört man sich die Pferde schütteln":



„auf welches eine angenehme Abwechselung der Trompeten und Pauken mit dem Chor der Oboisten, Waldhornisten und Fagottisten folget, da die erstern ihren Aufzug":



[1]) Jahn a. a. O. S. 9.

„die zweiten aber ihren Marsch wechselweise hören lassen":



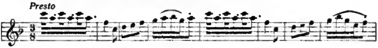
„Nach diesem machen die Trompeten und Pauken abermals eine Intrade und die Schlittenfahrt fängt sich wieder an, nach welcher alles stille schweigt, denn die Schlittenfahrts-Compagnie steigt ab und begiebt sich in den Tanzsaal. Man hört ein Adagio, welches das vor Kälte zitternde Frauenzimmer vorstellt":



„Man eröffnet den Ball mit einem Menuett und Trio":



„Man sucht sich durch teutsche Tänze immer mehr zu erwärmen":



„Es kommt endlich der Kehraus":



„und letzlich begiebt sich die ganze Compagnie unter einer Intrade der Trompeten und Pauken auf ihre Schlitten und fahren nach Hause".

Die „Bauernhochzeit" schickte Leopold im Jahre 1755 an seinen Verleger und gab dazu in dem Begleitschreiben (6. November) folgende Erläuterungen:

„. . . Hier kommt auch die Bauernhochzeit . . . Es ist eine Leyer und ein Dudseck oder Pollnischerpock darbey. Diese könnte man auf die Fastnacht producieren. Es wäre gut, wenn sie auch ein Hackbrettl oder Cymbal darbey hätten, solches müsste der, so es spielet, aus der Violinstimme exerzieren, und wenn ers gut machen will, die Violine und den Basse unter einander setzen . . . Anfangs ist dem Marche, welchen man recht bauernhaft abspielen muss, in welchem man bey dem 19. und 21. Takte des ersten Theils, und beym 27. und 29. Takte des zweyten Theils a tempo nach diesen . . . Noten jauchzen muss; ich bitte aber pleno und

forte wohl beobachten zu lassen; und sonderheitlich, wenn die Leyer und Dudsack dareinspielen, müssen alle anderen Instrumente piano gehen. Das Violin ist unisono . . . Was bey dem Adagio stehet wegen der Bedeutung des Jungfernkranzes kann meinethalben auf eine noch bessere Art erklärt werden. Ich schrieb es in der Eyl. Das piano darin stellet halt eine schamhafte Betrübniss der Braut vor, bey dem forte aber wird ihr von der ganzen Freundschaft ein Herz eingesprochen: man muss also die piano und forte allemal recht wohl beobachten . . .":



„Bey dem Marche mag auch nach dem Jauchzer jedesmal ein Pistolenschuss geschehen, wie es bey den Hochzeiten gebräuchlich ist und wer recht auf den Fingern pfeifen kann, mag auch unter dem Jauchzen darein pfeifen".

Zu der gleichen Kategorie gehören auch die Charakterstücke, die Leopold 1759 für das Hornwerk[1]) in Salzburg mit Eberlin unter dem Titel „Der Morgen und Abend den Inwohnern der hochfürstlichen Residenzstadt Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt" herausgab. Das Hornwerk, das im Laufe der Zeiten mehrfache Veränderungen erlitt,[2]) spielt noch heute zwei anspruchslose Stückchen Leopolds: „Die Jagd" und ein „Menuetto Pastorello".

Leopold Mozarts hohe Befähigung zur Pädagogik findet markanten Ausdruck in seinem bedeutendsten Werk, dem wir uns nunmehr zum Schluss zuwenden: in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule". Sie erschien im Geburtsjahre seines grossen Sohnes (1756) bei J. J. Lotter in Augsburg, wurde mehrfach neu aufgelegt und auch ins Französische und Holländische übertragen. Die weite Verbreitung und hohe Anerkennung, die sie allenthalben in Fachkreisen fand und ihm auch äussere Ehren[3]) eintrug, verdankt sie nicht bloss dem Umstand, dass sie lange Zeit hindurch das einzige Lehrbuch dieser Art in deutscher Sprache war und blieb, sondern vor allem dem inneren Wert und künstlerischen Gehalt, der sie auszeichnet. Die Bestrebungen der Mannheimer Schule um die Ausbildung eines national-deutschen Violinspiels, „finden in Leopolds

[1]) eine Art selbständigen orgelartigen Pfeifenwerks.

[2]) vgl. Joh. Ev. Engl „Das Hornwerk auf Hohensalzburg". Salzburg 1893.

[3]) „Es ist daher sehr begreiflich, dass von den kritischen Briefen über die Tonkunst, welche unter Marpurgs Einfluss in Berlin im Jahre 1759 und 1760 herauskamen, der erste an L. Mozart mit der Erklärung gerichtet wurde, dass die Gesellschaft, welche sich vorgenommen habe, ihre Briefe stets an Personen von Verdienst zu richten, keinen glücklicheren Anfang als mit ihm zu machen wisse". Jahn a. a. O. S. 15.



Leopold Mozart.
1759.

IV. 23

Werk ihre theoretische Ergänzung."[1]) So ist es als ein bedeutsamer Faktor für die Entwicklung des Violinspiels im 18. Jahrhundert anzusehen, und mag auch naturgemäss manches darin veraltet erscheinen (so vor allem die Einleitung über die Violine und den Ursprung der Musik), Leopolds grundlegende Ausführungen behalten auch heute noch ihren Wert und zur Kenntnis des künstlerischen Charakters und der musikalischen Prinzipien von Mozarts Vater bildet die Violinschule einen unschätzbaren Beitrag. In zwölf „Hauptstücke" eingeteilt, mit übersichtlicher Gruppierung des Stoffes, trefflich gewählten Notenbeispielen (unter besonderer Berücksichtigung Tartini'scher Kompositionen), bestimmt und klar im Ausdruck, mit warmer Hingabe an die Sache geschrieben, wird die Schule den Anforderungen, die man an ein solches Lehrbuch stellt, durchaus gerecht. Das hervorstechende didaktische Element in Leopolds Wesensart tritt ebenso zutage, wie sein kaustischer Witz, sein unbestechlicher künstlerischer Ernst, sein strenger kritischer Sinn und seine für einen Musiker damaliger Zeit aussergewöhnliche allgemeine Bildung. Er wendet sich mit scharfen Worten gegen das Virtuosentum und rückt mit beissendem Sarkasmus den „Notenwürgern", „Luftviolinisten", „Halbkomponisten" und „Virtuosen von der Einbildung" zu Leibe. Einen gesunden natürlichen musikalischen Geschmack vertretend, fordert er in erster Linie einen rechtschaffenen und mannbaren Ton. Lassen wir ihn mit einigen seiner markantesten Ausführungen zu Wort kommen:

„. . . Man solle . . . also spielen, dass man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und diess ist das schönste in der Musik. Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen . . ." (S. 50).

„. . . was kann wohl abgeschmackters seyn, als wenn man sich nicht getraut, die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, dass man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiss, was es sagen will, weil alles lediglich nur einem Traume gleicht. Solche Luftviolinisten sind so verwegen, dass sie die schweresten Stücke aus dem Stegereif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Diess aber heisst bey ihnen angenehm spielen. Die gröste Stille dünket sie sehr süsse. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg." (S. 54.) „. . . Hier sind die Stücke zur Übung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigstens zu machen . . ." (S. 90). Er macht sich über Virtuosen lustig,

[1]) v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883. S. 254.

„die bei jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten" (S. 238). Vom Bogenstrich verlangt er, dass er „bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, itzt eine schmeichelnde, itzt eine gesetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine lustige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzet werden." (S. 122). „ . . . Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bei dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bei der Gleichheit des Tactes bleiben, sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugehen. Das sind Accompagnisten vor Stümpler und nicht vor Meister. Wenn man italiänische Sänger, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaasse fortbringen: da muss man freilich ganze halbe Täcte fahren lassen, um sie vor der öffentlichen Schande zu retten . . ." (S. 262). „. . . mancher Halbcomponist ist vor Vergnügen entzückt und hält nun erst von neuem selbst recht viel von sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen hört, die die ganze elende Schmiederey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen" (S. 252).

Von den Zeitgenossen wurde das Werk ausserordentlich beifällig aufgenommen. Schubart[1]) meint:

„Durch seine Vorschule, die in sehr gutem Deutsch und mit tiefer Einsicht abgefasst ist, hat er sich ein grosses Verdienst erworben."

Zelter[2]) schreibt 1829 an Goethe:

„ . . . Seine Violinschule ist ein Werk, das sich brauchen lässt, so lange die Violine eine Violine bleibt; es ist sogar gut geschrieben."

Marpurg[3]) endlich lässt sich vernehmen:

„Ein Werk von dieser Art hat man schon lange gewünschet, aber sich kaum getrauet, zu erwarten. Diejenigen, die den Bogen aufs geschickteste zu führen wissen, haben nicht allezeit die Feder in ihrer Gewalt, und den wenigen, die in beyden gleiche Fertigkeit haben, fehlet es öfters an gutem Willen, zu schreiben. Um wieviel mehrere Verbindlichkeit muss man dem Hrn. Verfasser des gegenwärtigen Werks haben? Der gründliche und geschickte Virtuose, der vernünftige und methodische Lehrmeister, der gelehrte Musicus, diese Eigenschaften, deren jede einzelne einen verdienten Mann macht, entwickeln sich allhier zusammen. Wir können nicht allein den Freunden dieses Instruments Glück wünschen, dass sie nunmehr Gelegenheit haben, mit wenigen Unkosten in kurzer Zeit weiter zu kommen, als sonst wohl mit vielem Aufwand in vielen Jahren nicht geschehe. Auch verschiedene, die von der Violine Profession machen, finden allhier ihre Lection, und werden wohlthun, sich die Lehren dieses grossen Meisters zu Nutze zu machen, damit sie ihre Lehrlinge nicht durch fernere schlechte Vorschriften verhudeln . . . Ein berühmter Geminiani konnte nur der englischen Nation, ein vortrefflicher Mozart aber nur der deutschen ein Werk von dieser Natur vor Augen legen und sich eines allgemeinen Beyfalls würdig machen."

Alles in allem war Leopold Mozart ein zu seiner Zeit hochgeachteter, äusserst fruchtbarer Tonsetzer, wiewohl er in weiser Selbstkritik, als sein

[1]) a. a. O. S. 157.
[2]) Briefwechsel mit Goethe. V. S. 191.
[3]) a. a. O. S. 160.

Sohn auf den Schauplatz trat, das Komponieren fast ganz eingestellt hat.[1]) Es ist bezeichnend für ihn, dass als sein bedeutendstes Werk ein solches theoretisch-lehrhafter Natur, seine Violinschule, angesprochen werden muss. Seine unzähligen übrigen Kompositionen sind wohl mit Recht in Vergessenheit geraten, sie sind nicht etwa bloss durch die Schöpfungen seines grösseren Sohnes in Schatten gestellt worden. Wir Heutigen bewundern in ihm nicht den schaffenden Künstler, sondern schätzen ihn, ähnlich wie Rat Goethe, in der dankbaren Anerkennung seiner eminenten Verdienste um die Ausbildung seines Sohnes, in der Erkenntnis, „dass dem Genie die trefflichste Erziehung auf das glücklichste entgegenkam.“[2])

[1]) Vgl. S. 353.

[2]) Jahn a. a. O.



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

256. **Rudolf Kassner:** Die Moral der Musik. Verlag: F. Bruckmann, München 1905.

Der Musiker, der dieses Buch in die Hand nimmt, wird vermuten, darin etwas Neues über die vielumstrittenen Beziehungen zwischen Ethik und Kunst zu finden. Harmlose Seele! harmloser Musikant! der du glaubst, wenn Rudolf Kassner „Moral" sagt, meine er Moral, und wenn er „Musik" sagt, meine er Musik. O nein! Kassner ist ein ganz Neuer, ein Umwerter der Begriffe, einer, der ganz was anderes denkt. — Doch halt! Nein, nicht denkt; denken, „Gedanken machen" ist ja nach ihm „nicht edel"; — also: Kassner ist einer, der etwas anderes sagt — halt, das stimmt auch nicht, denn Kassner „sagt" auch nichts, „man darf ihn nie beim Worte nehmen". Überhaupt verachtet er die Leute, die „gleich alles" wissen wollen, und der „Name", das „Wort" ist „nichts" nach seiner Auffassung. Es heisst also auch in bezug auf sein Werk „Vernunft wird Unsinn". — Sofern überhaupt anzudeuten ist, was dieser moderne Antilogiker und Mystiker meint, so gibt er die Lehre von einem „neuen Menschen". Dieser neue Mensch hat eine Entwicklung durch verschiedene Stadien durchzumachen, um zu jenem geheimnisvollen Zustand „des Musikers" zu gelangen. Erst kommt „der Zerrissene", dann „der Staunende" und zuletzt „der Musiker". Vermöge einer inneren Wiedergeburt wird der Mensch Musiker, d. h. nicht etwa einer, der Klavier spielt, sondern wohl so eine Art wie höherer Mensch. Cäsar ist nach Kassner ein grosser Musiker. Genauer drückt sich der Philosoph seinem Prinzip gemäss auch hier nicht aus. Das wäre ja „unedel". Eingeweihte werden ahnen, dass Kassner hier auf Schopenhauer und Plato Bezug nimmt. Aber wie gesagt, was gewisses weiss man nicht. Kassner ist eben ein Philosoph, der im Gegensatz zu seinen Kollegen nicht auf Klarheit der Begriffe hinarbeitet, sondern eine unbestimmte, mystische Stimmungsduselei betreibt. Sein Stil ist wie sein Denken: abrupt. Er ist ein Jongleur mit Gallertkugeln. Einzelne festere Gedankenbrocken liegen wie Klöschen in dem schwabblichen Wortbrei seines Buches. Konsequenterweise müsste sie Kassner noch streichen. Sein Werk ist zweifellos gut gemeint, aber für Musiker im alten Sinn ist es einfach fürchterlich. Eine Strafe. Eine Sysiphusarbeit. Eine Probe auf die Solidität der eigenen Gehirnfunktionen. Im übrigen gehört eine Kritik der Einzelheiten in eine philosophische, nicht in eine künstlerische Zeitschrift. Ich möchte aber wetten, dass auch diese Querköpfigkeit wie ein gewisses ultramodernes Harmoniesystem unbedingte Bewunderer findet! Dr. Münzer

257. **G. G. Bernardi:** Armonia. 2a edizione riveduta e ampliata. — Contrappunto. Verlag: Ulrico Hoepli, Milano 1904.

Beide Werke gehören nicht nur dem Stoff, sondern auch der Form nach zusammen; das zweite bildet die Fortsetzung des ersten und ist nach demselben Plan gearbeitet. Bossi, der Komponist von „Canticum canticorum" u. a., begründet in einem empfehlenden Geleitsbrief die Vorzüge dieses Handbuchs der Harmonielehre, das sich in der Tat durch wissenschaftliche Gründlichkeit, didaktisches Geschick, Kürze und Verständlichkeit der Erklärungen auszeichnet. Die Romanen verstehen es besser als die Germanen, auch schwierige Stoffe in leichte, gefällige Darstellung zu kleiden. Der Verfasser befolgt streng

den pädagogischen Grundsatz: „Vom Leichten zum Schweren!“ In den Vorbemerkungen gibt er das Wichtigste über die Intervalle, Dur- und Molltonleitern, sowie die Verbindung der Töne miteinander zu Harmonieen und nacheinander zu Melodieen; in dem allgemeinen Teil, der sich auf mathematischer und physikalischer Grundlage aufbaut, die aber in Form von Fussnoten den Nichtmathematiker wenig stört, wird der Zwei- und Dreiklang, der Sept- und Nonenakkord auch in den Umkehrungen gründlich behandelt. Sehr praktisch ist der Hinweis auf die Ausdehnung der Stimme und des Streichquartetts mit Bezeichnung der leeren Saiten, die Notierung desselben Satzes für gemischten Chor, Streichquartett und Klavier, Harmonium oder Orgel. Die Harmonielehre schliesst mit dem Orgelpunkt. — Das zweite Werk behandelt das Wesen des Kontrapunkts, den Rhythmus, und führt den Schüler vom zweistimmigen Satz bis zu den schwierigsten Problemen der Form. In beiden Büchern finden sich überall praktisch gewählte Notenbeispiele und Aufgaben; die Schlusskapitel über die Entwicklung des Kontrapunkts bis auf die Gegenwart, den cantus firmus, die Natur der menschlichen Stimme und die alten Kirchentonarten bilden eine angenehme Beigabe. Mit diesem Rüstzeug kann der Schüler seinem Schaffensdrang folgen, — wenn Geist und Empfindung vorhanden sind. Druck und Stich sind klein, aber scharf, Fehler finden sich fast nur in französischen und deutschen Titeln, im I. Buche Seite XX, im 2. Seite 203, 206 und 213; sie lassen sich leicht verbessern.

Ernst Stier

258. **Emil Krause**: Weingartner (Moderne Essays, Herausg. Dr. Hans Landsberg, Heft 47/48). Verlag: Gose & Tetzlaff, Berlin.

Durchwegs grosszügig und in weitem Umriss angelegt, behandelt dieses Büchlein Weingartners Leben, sodann Weingartners Schöpfungen, und zwar die letzteren nach Gattungen geordnet: „Klavier- und Orchesterwerke“, „Kammermusik“, „Einstimmige Lieder und Gesänge mit Pianoforte“, „Einstimmige Lieder und Gesänge mit Orchester und Chöre mit Orchester“, „Bühnenwerke“. Es folgt ein Abschnitt, betitelt „Der schaffende Künstler“, der auch über Weingartners Persönlichkeit ausführlicher handelt. Eine Besprechung von Weingartners Schriften, und ein Verzeichnis seiner Werke bilden den Schluss. Das Büchlein erfüllt seinen Zweck — d. i. in Form eines „Essays“ über Leben und Schaffen, Wesen und Werden Weingartners zu orientieren und gelegentlich auf weitere, eingehendere Literatur zu verweisen, vollkommen. Dr. E. v. Komorzynski

259. **Eduard Mörike**: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Verlag: Max Hesse, Leipzig. — Gesammelte Schriften in vier Bänden. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig.

Der warmblütige schwäbische Lyriker ist dreissig Jahre tot; nun ist er frei geworden für gefällige und billige Gesamtausgaben. Jeder Musikfreund sollte Mörikes Schaffen in seiner Bibliothek ein Plätzchen gönnen, schon wegen der unvergleichlichen Lieder, mit denen Hugo Wolf 53 der schönen Mörikeschen Gedichte unsterblich machte, ganz zu geschweigen von der köstlichen Novelle: „Mozart auf der Reise nach Prag“, die leider nur zu wenig bekannt ist. — Von den beiden vorliegenden Volksausgaben gebe ich der Hesseschen unbedingt den Vorzug. Sie ist vollständiger (enthält sie doch auch die bisher fast unbekannte Operndichtung: „Die Regenbrüder“) und schenkt uns eine grundlegende Biographie des ausgezeichneten Mörike-Forschers Rudolf Krauss nebst einer Auswahl seiner Briefe und mehrerer Porträts des Dichters und anderem Beiwerk, während die Göschensche Ausgabe sich auf schmale Einführungen beschränkt und eigentlich nur den Dichter reden lässt. Beide Ausgaben erfreuen sich einer geschmackvollen Ausstattung und kosten jede nur fünf Mark gebunden.

260. **Hugo Wolf**: Briefe an Oskar Grohe. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgegeben von Heinrich Werner. Verlag: S. Fischer, Berlin.

Diese Briefe haben eine doppelte Bedeutung. Sie sind ein für die letzten Jahre fast erschöpfender Beitrag zur Lebensgeschichte Hugo Wolfs; und über das Persönliche hinaus sind sie ein Dokument für das einsame, leidenschaftliche Ringen einer echten Künstlerseele. Wie zuweilen bei Künstlern die Geburt eines Werkes von einer fast dramatischen Spannung ist — etwa wie der Guss des „Perseus“ bei Cellini oder die Abfassung des „Tristan“ bei Wagner —, so bildet in Wolfs Leben die Entstehung des „Corregidor“ einen Höhepunkt voll Leidenschaft, Arbeit, Verzweiflung, Übermut, ein Auf- und Abwogen von stürmischem Schaffen und bitterem Entsagen. In den Briefen an Grohe lebt dieses Drama, in seiner Wahrheit und nicht im mindesten arrangiert. Wolfs Briefe haben überhaupt einen Ton von unbedingter Echtheit. Es ist keine Spur von Schielen auf Wirkung oder auf Nachwelt und Nachruhm darin. So sind seine Urteile und Bemerkungen immer frisch, derb, unbekümmert; es macht ihm nichts aus, zu irren und sich zu widersprechen. Er war ein sehr einsamer Mensch und voll Eifersucht auf seine Einsamkeit, durchaus ein seiner Kunst Geopferter. Die Kunst war wirklich seine einzige Göttin; alles Persönliche, auch die Freundschaft, war ihm nur wertvoll im Hinblick auf sie. Da Herr Grohe nicht Musiker von Beruf ist, so bieten die Briefe auch ein interessantes Bild von der Verbindung eines Künstlers mit der über das ganze Land verstreuten Laienschaft und sind auf diese Weise auch reich an Aufschlüssen über die soziale Stellung des Künstlers und der Kunst.

261. **Hugo Leichtentritt:** Frederic Chopin. Band XVI der illustrierten Monographieensammlung „Berühmte Musiker“, herausgegeben von Prof. Dr. Heinrich Reimann. Verlag: „Harmonie“, Berlin.

Es fehlte in Deutschland bisher an einer Chopin-Biographie, die bei kurzer lebendiger Schilderung in allgemein-verständlicher Art ein Lebens- und Charakterbild Chopin's entwirft und sowohl die gesamte vorhandene Chopin-Literatur kritisch verwertet, als auch in der Betrachtung der Kompositionen einen neuzeitlichen Standpunkt einnimmt und (unter Beifügung von Notenbeispielen) die Werke eingehenderer Betrachtung unterwirft. Bis jetzt galt in Deutschland Niecks zweibändige Chopin-Biographie (erschienen 1888, deutsche Übersetzung 1892) als das vorzüglichste Werk. Dieses verdienstvolle, umfangreiche Buch ist aber, was die Biographie anlangt, durch bedeutende Arbeiten polnischer Forscher teilweise überholt worden, zudem war die deutsche Übersetzung nicht gerade vorzüglich geraten und schliesslich trat der musikalische Teil darin gegen die Biographie etwas zurück. Es lag daher ein Bedürfnis nach einem neuen, für das grosse musikliebende Publikum bestimmten, populären, aber auf ernst-wissenschaftlichen Forschungen basierenden Chopin-Werke vor. Dieses stützt sich im biographischen Teil auf die neuesten, umfangreichen Arbeiten polnischer Chopin-Forscher, sowie auf die neu veröffentlichte Chopin-Korrespondenz und verarbeitet das gesamte vorliegende Material kritisch. Sie ist die erste deutsche Chopin-Biographie, die sich die Ergebnisse der neuesten Forschung hat nutzbar machen können. Die Besprechung der Werke Chopin's ist eingehender, als in früheren Biographieen, insbesondere ist Gewicht darauf gelegt, eine der wichtigsten Eigentümlichkeiten Chopinscher Kunst, seine neuartige Harmonik, sachlich eingehender darzustellen, als es vorher geschehen war. Es befinden sich viele Porträts und Abbildungen, Faksimiles von Briefen und Kompositionen, Kunstbeilagen und andere Illustrationen in dem Werke.

262. **Stephan Krehl:** Allgemeine Musiklehre. Sammlung Göschen No. 220. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig.

Das Büchlein soll dem angehenden Musikstudierenden wie dem Laien das Wissenswerteste von den Anfangsgründen der Theorie der Musik mitteilen. In erster Linie gilt es zu erläutern, was Töne sind, wie man die Töne benennt, aufschreibt, zu Zwei-, Drei- oder

Vierklängen zusammenstellt. Dann sollen aber auch Andeutungen über Stimmführung, Melodiebildung, Satzbau usw. gegeben werden. Bei der Reichhaltigkeit des zu behandelnden Stoffes können viele Gebiete nur oberflächlich gestreift werden. Es ist deshalb innerhalb der einzelnen Kapitel stets auf bedeutsame Schriften, mit Hilfe deren Spezialstudien vorgenommen werden können, hingewiesen worden. Spezielle Berücksichtigung haben dabei die neuesten, wertvollen Publikationen gefunden. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

263. **Jos. Bernards:** „Klavierunterricht", theoretisch-praktische Anweisung zur leichten und schnellen Erlernung des Klavierspiels. Verlag: Albert Jacobi & Co., Aachen.

Ein kleines praktisches Büchlein mit dem Vorzug knappster Darstellung und gedrungenster Sinnerklärung, klar, ohne viel Beiwerk und Schwulst. Die Klavierschule enthält ausserdem neben eingehender Berücksichtigung des rhythmischen Elementes die nicht zu unterschätzende Neuerung von Gehör- und Stimmübungen. Das macht sie in Verbindung mit feinen Rudimenten aus der Harmonielehre sehr beachtenswert. Das Technische ist glücklich aus dem Spiel geblieben. Somit ein wirklich praktisches Büchlein für unsere „Kleinen".

264. **Eugen Tetzel:** „Neuer Lehrgang des Klavierspiels". Verlag: Eysoldt & Rohkrämer, Berlin.

Auch ein kurzes Kompendium mit dem gleichen Vorzug eines „abgekürzten Verfahrens" und der Ausbildung mit moderner Schnellzugsgeschwindigkeit. Natürlich auch mit dem traditionellen Rost, d. h. den alten technischen Vorurteilen und überlebten technischen Begriffen und Anschauungen, als da sind: „die Finger sind möglichst hoch zu heben", das liebliche „Handgelenk"stakkato u. a. m. Dagegen fällt die Definition des Fingeranschlags: „bei ganz lockeren Hand- und Fingergelenken nur durch leichtes Hinabwerfen der Finger", sowie der Satz, dass die „einwärts gewendete Lage der Hand (beim Unter- und Übersetzen) unverändert beizubehalten ist", angenehm und günstig auf. Der musikalische Inhalt ist gediegen, die äussere Ausstattung hervorragend.

265. **Cornelius Gurlitt:** „Technik und Melodie". Elementarklavierschule Teil I bis III. Verlag: Arthur P. Schmidt, Leipzig und Boston.

Die Meisterschule eines alten Praktikers, der sich längst in der allgemeinen Anerkennung durchgesetzt hat. Ohne technischen Ballast gibt sie Musik und nur Musik. Die Bildung des Ohrs durch leichte, graziöse und einschmeichelnde Melodik steht im Vordergrund. Das will doch was bedeuten und spricht für sich selbst. Wohl dem, der auf Gurlitts Bahnen wandelt, d. h. die Finger Musik machen und Technik Technik sein lässt. Unserer Zeit täte ein Übergewicht des musikalischen Sinnes und Ohres über die fressende Technik wahrlich dringend not.

266. **Karl Zuschneid:** „Klavier-Schule" Teil II. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gr. Lichterfelde.

Dieser II. Band ist insofern besser als der I., als er sich mit technischen Auseinandersetzungen nicht befasst. Er gibt ein reichhaltiges Material sämtlicher Klavierformen und sorgt durch die Einschiebung vorzüglicher Etüden für eine höchst reelle Durchbildung der Finger und des Geistes. Die Beispiele sind modern empfunden und zeugen von sicherer Beherrschung des durch die neuere Zeit angehäuften technischen Stoffes. Da die Ausstattung, vor allem der geradezu aussergewöhnlich plastische Stich, die gleiche geblieben ist, so dürfte das Werk vielen Zuspruch finden.

267. **Lebert u. Stark:** „Grosse theoretisch-praktische Klavierschule", neu-

bearbeitet von Prof. Max Pauer. Verlag: Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart-Berlin.

Das altrenommierte Meisterwerk in 23. Auflage! Was liesse sich dieser glänzenden Tatsache hinzufügen? Der Erfolg spricht für sich, und die Schule wird ihren Wert behalten, obgleich ihr in Karl Klindworths jüngstem Werk ein gefährlicher Konkurrent entstanden. Die Revision Pauers hat sich pietätvoll an den ursprünglichen Tenor angeschlossen und ist in der Darstellung des Stoffes nur insofern abgewichen, als er die möglichst frühe Einführung des Schülers in verschiedene Tonarten in glücklicher Weise befürwortet. Ferner weisen die Begleitungen manche verständigen Änderungen und viele Übungen eine etwas modernere Fassung auf. Zum Schluss ist ein Anhang mit kleinen melodiösen Übungs- und Vortragsstücken angefügt und zur Auswahl gestellt. Das ist alles und für den Fortschritt einer solchen umfangreichen Meisterschule herzlich wenig. Da selbst kleinere, jüngst erschienene und hier besprochene Werke schon weit moderner empfinden und in gewisser Beziehung manche technischen Verbesserungen aufzuweisen haben, so hätte Pauer geruhig schon einmal durchgreifen können und mit dem alten Eisen ein wenig aufräumen sollen. Die technischen Begriffe der Lebert-Starkschen Schule sind nicht derart, dass man sie heute noch gelten lassen dürfte. Mittlerweile hat sich in unseren Anschauungen doch manches verändert, von dem Pauer hätte Kenntnis nehmen müssen. Die Parellität der Handstellung ist z. B. keineswegs mehr absolut gut zu heissen und als Dogma von unfehlbarer Beweiskraft hinzustellen. Die Hochstellung mit höherem Arm ist im Gegenteil von ebensolchem Vorteil, wie die Tiefstellung, auf der — wie Herr Pauer doch sicherlich wissen dürfte — ein Leschetizky seine ganze Methode aufgebaut und mit der er nicht geringe Resultate erzielt hat. Auch anderes, was so die Zeit mit sich brachte und sich bei Riemann, Germer, Jaell, Brée-Melasfeld, Deppe-Caland an einschneidenden Veränderungen und Neuerungen vorfindet, hätte mit in näheren Betracht gezogen werden sollen. Auch Klavierschulen haben ihre Zeit und können sich überleben, wenn sie nicht neues Blut auffüllen. Ich dächte, das Gewichtsmoment, die Armbalance, der Seitenschlag, der moderne Stakkatobegriff, die Calandsche Vibrationstheorie u. a. m. wären wohl wichtig genug und es wert, bei der Neuauflage einer solchen Schule etwas berücksichtigt zu werden. Wir sind der reaktionären Schulbegriffe herzlich müde und sehnen uns nach neuem Leben. Wir hätten daher gern gerade hier Reformen gewünscht, die ein dringendes Gebot unserer Tage und in der nächsten Zukunft einfach kommen **müssen**. Musikalisch wird die Schule allen Zeiten und allen Stürmen trotzen, aber technisch, fürchte ich, ist sie schon heute ein rückständiges Werk, von dem keine belebende Wirkung in technischer Beziehung mehr zu erwarten.

268. **Th. Wiehmayer**: „Schule der Fingertechnik", Band I: „Fünffinger-Übungen", Band II: „Daumen-Untersatz-Übungen". Verlag: Schuberth, Leipzig.

Über diese Werke kann ich mich kurz fassen. Über den ersten Band habe ich mich bereits an dieser Stelle geäussert (vgl. „Musik", Jahrg. II, Heft 22). Die technischen Übungen an sich sind vorzüglich, und der Versuch, sie einmal von der Seite des fünften Fingers aus konstruiert zu haben, ist nicht anders als glücklich zu bezeichnen. Daher wohl auch der äussere Erfolg der Schule (12. Auflage!) — trotz ihrer falschen Begründung. Der Glaube, dass die grössere oder geringere Repetition der schwächeren Finger 4 und 5 für deren Ausbildung von besonderem Wert sei, ist ein irriger; denn anatomische Tatsachen lassen sich nun einmal nicht verrücken und durch keine „Übungen" modifizieren. Nicht Repetitionen entscheiden, sondern Funktionen. Wie wenig Wiehmayer den Grund der Technik erkannt hat, bestätigt überdies Band II. Hier hat ihn sein Spürsinn gänzlich verlassen, und Torheit ihn auf einen bösen Holzweg geführt. Nachdem Jaell den sogenannten Daumenuntersatz theoretisch abgeschafft hat (in der Praxis besteht er —

wenigstens bei vernünftigen Menschen — schon längst nicht mehr), erübrigt es sich, über einen Band voll der zwecklosesten Untersatz-Übungen für den Daumen sich länger zu verbreiten. Ich bedauere Mühe und Zeit des Verfassers und die Kosten des Verlegers und verurteile aufs schärfste Übungen, die den Untersatz nicht nur nicht fördern, sondern ihn eher lahmlegen.

269. „**Applied Piano Technic**" (Beispiel-Technik). 300 Beispiele ausgewählt nach den von Hans von Bülow befolgten Grundsätzen. Verlag: Bosworth & Co., London-Leipzig.

Auch eine Idee, die einigen Gewinn brächte, wenn das technische Vermögen nicht gar zu individuell wäre. Dem einen liegt dies, dem andern jenes. Damit wird der Zweck des Werkes, dessen Verfasser unbekannt ist, hinfällig. Den Namen Hans' von Bülow als Flagge zu benutzen, ist wenig geschmackvoll, zumal aus dem Vorwort nicht ersichtlich ist, und es sich auch nicht kontrollieren lässt, ob und inwieweit Bülow die Beispiele ausgewählt und empfohlen hat. Für die Anregung, den Schüler selbst zur Auswahl und Zusammenstellung schwieriger Stellen aus den Kunstwerken zu veranlassen, muss man jedoch dem anonymen Verfasser Dank wissen.

270. **Xaver Scharwenka**: „**Beiträge zur Fingerbildung**" op. 77, Heft II und III. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Was für den ersten Band hier gesagt ist, gilt auch für den zweiten. Er enthält eine ergiebige Sammlung vorzüglicher Stützfinger-Übungen, die nur dem von Nutzen, der sich über „verschiedene" technische Begriffe und Funktionen des Spielkörpers klar ist. Als prinzipieller Gegner der Fesselübungen verhalte ich mich allen solchen Erscheinungen und wertvoll-wertlosen Arbeiten gegenüber ablehnend. Die verschiedenen „Spreizübungen" in Teil F sind sogar gefährliche Experimente. Dagegen muss man Heft III mit lautem Jubel begrüssen; denn es bringt endlich den ersten positiven Fortschritt. Der von Riemann, Deppe-Caland, Leschetizky u. a. längst empfohlene „Seitenschlag" findet hier zum ersten Male eine (wenn auch noch etwas äusserliche) vollständige entwicklungsgemässe Darstellung und erfährt eine systematische praktische Durchbildung. Die Anteilnahme des Vorderarmes und des Oberarmes gepredigt, befürwortet und mit Beispielen belegt von X. Scharwenka, — wer hätte das geglaubt!? Endlich ein vernünftiger Gedanke, d. h.: eine lebendige Funktion des Spielorganismus, wie ich sie seit langem eindringlich empfohlen habe. Das Werk kann daher nicht hoch genug eingeschätzt werden und verdient die nachdrücklichste Förderung seitens einer positiven auf den Fortschritt gerichteten Kritik.

271. **Emile Bosquet**: „**Moderne Technik der Klaviervirtuosen**". Verlag: Schotts Söhne, Brüssel.

Ebenfalls ein ausgezeichnetes Studienmaterial, das von modernem Empfinden zeugt. Ich kann die Schule nur aufs wärmste empfehlen, zumal in Kap. V die Trillerform endlich in glücklicher Weise gelöst wird. Man merkt's: die Zeit räumt auf und schafft freieren Anschauungen Raum. Der Seitenschlag hält siegreich seinen Einzug. „The balance of arm", „les balancements de la main", zu deutsch „Schaukeln der Hand", — man traut seinen Augen kaum. Gottlob, ein frischer Wind, der unser träges Schulschiff hoffentlich etwas vom Flecke bringt. Möchten sich doch die verehrlichen Akademieen und Konservatorien recht bald der Tatsachen, die da **sind** und nicht länger geleugnet werden können, in praxi dringend annehmen. Auch den Herren „Lebert und Stark", „Klindworth" seien gewisse Prinzipien für eine ev. Neuauflage ihrer Meisterschulen zur besonderen Berücksichtigung anheimgestellt.

272. **Boleslas Domaniewski**: „**Vade mecum pour pianistes modernes**" II. Teil. Verlag: Gebethner & Wolf, Warschau.

Ein vorzügliches Studienwerk, dessen Hauptwert in der eingehenden Berücksich-

tigung der linken Hand liegt. Auch die Formen sind originell und lassen einen modernen Geist (vgl. die ausgezeichneten Applikaturen) erkennen. Da die Übungen nicht im stumpfsinnigen circulus vitiosus konstruiert, sondern fortlaufend und modulatorisch ausgearbeitet sind, so kann man sie für die Virtuosenstufe mit voller Überzeugung nur empfehlen.

273. **W. Alfred Parr:** „Chronologische Übersicht über die Entwicklung der Musik". Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Eine famose Tabelle zum Aufziehen und an die Wand zu hängen. Vielleicht für solche, deren Gedächtnis schwach, und deren Kenntnis der Musikgeschichte in Zahlen, Namen und Daten besteht, ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel und vergnüglicher Zeitvertreib. Für die, die tiefer greifen, eine Geschichtstabelle eben nur voll Zahlen, Namen und Daten, will sagen eine — „leere" Tafel.

274. **Backer-Gröndahl:** „Concert-Etudes" pour Piano, op. 57/58, 4 Hefte. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Sehr achtbare Stücke, von gutem musikalischen Geschmack und feinem instrumentellen Verständnis. An klingendem Gehalt und wertvollem Zweck (feines Spiel alternierender, sich kreuzender Hände) stelle ich die erste in a-moll am höchsten. Die Barcarole (No. II) ist zu weichlich im Thema und zu unoriginell in der linkshändigen Begleitung (cf. Chopin-Prélude G-dur). Der Mittelsatz ist uninteressant. Ebenso hoch wie die erste ist die dritte Etüde zu bewerten, dessen Thema aus einer echt pianistischen Figur gebildet. Dagegen erstickt in der letzten Studie die technische Form (Trillerform) das spezifisch Musikalische. In allen aber wird das Instrumentelle meisterlich behandelt, so dass sie bei ihrem Vorzug leichter Handlichkeit und flüssiger Spielbarkeit vollendeten Pianisten eine willkommene Speise sein dürften.

275. **Czerny-Wiehmayer:** „Schule des Virtuosen." Verlag: Schuberth, Leipzig.

Nachdem „Cramer" und der „Gradus" mehrfach bearbeitet, ist man auch Czerny an den Kragen gegangen. Die neue Arbeit Wiehmayers hat gründlich mit dem veralteten Gerümpel wertloser Studien aufgeräumt. Eine Beschränkung und Auswahl des Studienmaterials entspricht nur dem Geiste der Zeit. Entscheidend sind heute Qualitäten, nicht Quantitäten. Eine reinliche Scheidung der Schlacken in der Virtuosenschule Czernys tat daher not, zumal das Material an sich längst von der Moderne überholt ist. Von den 618 Übungen des Originals sind nur etwa 100 geblieben. Zu diesen hat der Verfasser, unter eingehender Berücksichtigung der meist vernachlässigten linken Hand, Varianten geschrieben, die, wenn sie auch keine besondere Originalität verraten, doch manche gute technischen Winke geben. Besondere Sorgfalt ist dabei auf die Individualisierung der äusseren Finger 4 und 5 verwendet worden. Über die Anmerkungen liesse sich streiten, zumal sie nichts enthalten, was dem Bewegungsapparat oder den Spielfunktionen von Nutzen wäre. Aber das mag hier auf sich beruhen bleiben. Wer die „Schule des Virtuosen" in Zukunft benötigt, hat an diesem Kompendium von Wiehmayer vollauf genug.

276. **C. H. Döring:** „Zwölf melodische Klavier-Etüden", Heft I—III. Verlag: Schuberth, Leipzig.

Kurz gesagt: reizende Sachen. Nicht gerade tief und von keiner irgendwie bedeutenderen Erfindung, aber so recht geeignet, die Czernysche Monotonie zu paralysieren. Geschmackvoll gearbeitet, leicht und klingend gesetzt, sollten sie für die erste Mittelstufe von keinem Pädagogen übersehen werden, da sie an effektivem Nutzwert unmittelbar als Vorstufe zu den gleichen Werken von Bertini u. St. Heller gelten können.

Rudolf M. Breithaupt



IV. 23

FERDINAND LANGER
† 5. August 1905

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

FRANKFURTER ZEITUNG 1905, No. 198. — Ein „y" unterzeichneter Aufsatz, betitelt „Mozart in Neapel", befasst sich mit Eduard Mörikes reizvoller Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag" und tut dar, dass die Schilderung jener Regatta, die Mozart als Knabe gelegentlich seiner Italienfahrt im Golf von Neapel mit angesehen haben will, sich sehr genau an Shakespeare's Drama „Antonius und Kleopatra" anlehnt. Interessant ist unter anderem auch die Bemerkung, dass Mörike das Ballspiel unter Musikbegleitung als poetisches Motiv sehr liebte: es findet sich in der erwähnten Schilderung der Regatta und auch im zweiten Bande des Romanes „Maler Nolten".

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1905, No. 15. — Wichtig ist die Zusammenstellung aller Kompositionen Lanners, die Fritz Lange, auf die Originalausgaben sich stützend, unter dem Titel „Das Werk Josef Lanners" veröffentlicht hat — mit wertvollen Anmerkungen. Manche von den Schöpfungen Lanners tragen gar absonderliche Titel. Da finden sich ein „Hexentanz", eine „Mélange", „Norwegische Arabesken", „Geister-Schwingen", „Aeskulap-Walzer", „Dampfwalzer" u. ä. m. — Ausserdem schreibt Hans Schmidkunz über „Die Quintenspirale" und setzt Anton Seydler seine Abhandlung „Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluss auf die Erziehung des Musikers" fort.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1905, No. 7. — Die Nummer enthält an erster Stelle einen Begrüssungsaufsatz unter dem Titel „Zum XVIII. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstage", ferner den Vortrag „Der Organist im Hauptamt" von Gustav Beckmann.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart-Wien) 1905, No. 20. — „Der Kantor Bartholomäus Gesius" wird als „ein Vorläufer Sebastian Bachs" von Paul Blumenthal bezeichnet. Das äussere Leben des 1613 in Frankfurt a. O. Gestorbenen verlief unscheinbar, um so bedeutender sind seine Werke: die 1588 erschienene „Johannis-Passion" und zahlreiche Motetten und Hymnen. K. Grunskys Artikel „Vom Auswendigspielen" wendet sich gegen das mechanische Auswendiglernen weniger Tonstücke, wie es namentlich gern von Virtuosen betrieben wird. „Kistlers Volksoper ‚Der Vogt auf Mühlstein'" erfährt eine Besprechung durch Alfred Mello, der namentlich das Deutschtum Kistlers lobt. Ein Aufsatz („Der Dichter des Ännchen von Tharau" gez. G. K.) gilt dem 300. Geburtstag Simon Dachs. Eine originelle Skizze benennt sich „Froschkonzert"; in ihr stellt Gottfried Kessler allerhand sprachliche Nachahmungen des Froschgequakes durch unsere Dichter zusammen. Endlich liefert Ernst Stier einen biographischen Aufsatz über „José Vianna da Motta".

BEETHOVEN (Olmütz) 1905, No. 3. — Johannes Rath prophezeit in seinem Aufsatz „Vom Gesamtkunstwerk" ein „neues Gesamtkunstwerk" der Zukunft — „nicht im Sinne Wagners, des allumfassenden Genies, sondern im Sinne der neuen Kunst, die das Prinzip des Nebeneinanders aller Künste aufstellt!" Über „Lieder von Richard Wetz" berichtet Heinrich Reichel.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Köln) 1905, No. 15/16. — Interessante historische Rückblicke, die, was läppische Rezensionen der Zeitgenossen anbelangt, der Komik nicht entbehren, entrollt Wilhelm Tappert in seiner Abhandlung „Beethoven und seine Kritiker". Ausserdem enthält das Heft einen theoretischen Aufsatz („Was eine Theorie der Kunst sein soll und was sie nicht sein soll") des verstorbenen Victor Cherbuliez, ferner eine hübsche Zusammenstellung „Wie die Tiere in Musik gesetzt werden" von Franz Dubitzky (Lindwurm, Schlangen, Frosch, Kröte, Forelle, Schnecken, Insekten, Spinnen). Adolph Kohut behandelt das Thema „Karl Maria von Weber als Humorist" und veröffentlicht dabei einen bisher ungedruckten Brief Webers (An den kgl. sächs. Kammermusiker Fürstenau; Bremen, 4. September 1820). Ferner: „R. Wagner in den Jahren 1842—49 und 1873—75". — „Mozart-Brevier von Friedrich Kerst". — „Max Burkhardt" von Karl Wolff. — „Die Marseillaise" von Wilhelm Tappert. — „Die Aufgabe der Musikgeschichte" von Karl Storck.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1905, No. 6. — Ein selbstbiographischer Aufsatz „Emil Kaiser" (geb. 1853 in Koburg; 1882, drei Jahre vor Nessler, eine Oper „Der Trompeter von Säkkingen"). „Possarts Abgang" wird besprochen. Unter dem Titel „Ach, wie wär's möglich dann" stellt Cyrill Kistler fest, dass der Komponist des erwähnten Liedes Lux in Rubla war — jene Komposition steht in F-dur und im 3/4-Takt.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1905, No. 42/43. — Die vielbesprochene Erstaufführung findet in dem Artikel „Parsifal in Amsterdam" ihre Rezension, die die grossen Verdienste Viotta's rückhaltlos anerkennt. Ferner bespricht Gustave Samazeuilh „Die italienische Saison in Paris" und Charles Carlyle „Die Saison in Coventgarden".

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 25/27. — Die Hefte bringen eine niederländische Übersetzung der Marsopschen Arbeit unter dem Titel „De maatschappelijke positie van den duitschen orkestmusikus" und eine „Waardeering" von M. C. van de Rovaart.

DEUTSCHE KULTUR (Berlin) 1905, No. 2. — „Am Scheidewege. Ein Bekenntnis als Entgegnung" — so betitelt Arthur Seidl einen Aufsatz, in dem er vom Standpunkt eines, der sich mit Nietzsche von der „Parsifal"-Kultur Wagners losgerungen und dabei doch gegen die Amsterdamer „Parsifal"-Aufführung vollbewusst protestiert hat, den Unterschied zieht zwischen dem unveränderbaren Bayreuther Standpunkt der einen und den andern, die sich „in asketischer Selbstprüfung wie ernstgestimmter Selbstzucht vom Wagner-Kulte entfernt und selbstverantwortlich weiter fortentwickelt haben".

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1905, No. 13 und 14. Das Doppelheft enthält zunächst die Fortsetzung der Mitteilungen Otto Anderssons „Ur Pacius' brefsamling" — Briefe Spohrs an Pacius aus den Jahren 1828, 1835 und 1840, betreffend Spohrs Oratorium „Die letzten Dinge", das in Stockholm aufgeführt werden sollte, und den Bau einer neuen Orgel in der Nikolaikirche daselbst; ein Brief Spohrs aus dem Jahre 1839 enthält ein durchaus privat abgegebenes, nicht gerade schmeichelhaftes Urteil über Ole Bull und dessen Spiel. — Über die „Dresdener Volks-Singakademie" handelt der Artikel „Folk-sångakademin i Dresden" von A. Ingmann. Ein „silhuettlinje" unter dem Titel „Edvard Grieg" liefert Leonard Liebling.

FRANKFURTER ZEITUNG 1905, No. 202. — Ein sehr anziehend geschriebenes Feuilleton — unterzeichnet M. U. —, das sich „in Paris vor Ausbruch des Krieges" betitelt, enthält hübsche Erinnerungen an Offenbach und eine ausgezeichnete Auber-Anekdote —: 1868, als Rossini gestorben war, komponierte ein Verwandter von ihm einen Trauermarsch auf ihn und übergab ihn Auber zur Beurteilung, welch letzterer meinte, es wäre wohl besser gewesen, wenn der Verwandte gestorben wäre und Rossini selbst auf ihn den Trauermarsch geschrieben hätte!

BÜHNE UND WELT (Berlin) 1905, No. 16—20. — Erwähnt seien die Aufsätze: „Humperdincks ‚Heirat wider Willen'" von Leopold Schmidt und „Die Pariser komische Oper" von Carl Hagemann.

SAMMELBÄNDE DER INTERNATION. MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 4. — Der durch zahlreiche wertvolle Notenbeigaben geschmückte Aufsatz „Zur Geschichte der deutschen Suite" von Hugo Riemann stellt fest, dass die deutsche Suite während der ganzen Zeit ihrer Blüte eine ausserordentliche Aufnahmefähigkeit für fremde Elemente bewahrt hat; dass es aber ungerecht und ungerechtfertigt wäre, wollte man deshalb ihre Wurzeln ausserhalb Deutschlands suchen oder an eine radikale Veränderung durch diese fremden Elemente glauben. — Weiteres schreiben W. Barclay über „Purcell as theorist" und J. G. Prodhomme über „La musique à Paris, de 1753—1757, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Munich". L. Schiedermair berichtet über ein hinterlassenes Manuskript des Komponisten Simon Mayr unter dem Titel „I sensali del teatro". F. Ludwig bespricht — „Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460" — das gleichbetitelte Buch von Johannes Wolf. Hübsch und von rührendem Humor erfüllt ist, was Max Seiffert unter dem Titel „Johann Sebastian Bach 1716 in Halle" erzählt. Er legt aus den Akten der Liebfrauenkirche in Halle an der Saale dar, was für die Kommission zur Prüfung der von Cuncius erbauten neuen Orgel in Halle 1716 ausgelegt worden ist. So quittiert z. B. J. S. Bach Halle am 2. März 1716: 6 Taler vor Reisekosten . . . mir Endes Benahmten wohl gezahlt". Die Speisenfolge eines Mahles, das am 3. Mai 1716 stattfand und Kosten in der Höhe von 11 Talern und 12 Groschen verursachte, wird u. a. mitgeteilt — ein recht stattliches Menu, das von „1 Stück Bäffalemote" (= Bœuf à la model), „hechte mit einer sartelle heu" und „1 gereuchert Schinken" fortschreitet bis zu „1 gebradten schöpsen vierdtel", „gesodte Kerbisse", „eingemachte Zitronenschalle" und „rettisgen".

CÄCILIENVEREINSORGAN (Regensburg) 1905, No. 7. — Enthält einen „Nachtrag zu Schallers ungedrucktem Referat über Kirchenmusik" von P. R. Johandl.

NORTH AMERICAN REVIEW (New York) 1905, No. 181/2. — Gustav Kobbé liefert — „Franz Liszt and his Caroline" — eine schöne Darstellung der Beziehungen zwischen Liszt und Fürstin Caroline und schliesst mit den Worten: „It is the linking of her name with Liszt, and its association with the ‚golden period' of Weimar, that will cause her to be remembered so long as his fame shall endure."

LE MENÉSTREL (Paris) 1905, No. 26—29. — Raymond Bouyer beendigt seine Studie „Le secret de Beethoven". A. Boutarel beginnt eine ausgedehnte Abhandlung, die sich betitelt: „Une belle Oubliée du XVIIIième siècle: Corona Schroeter". Die „Berlioziana" von Julien Tiersot behandeln in geistvoller Weise „Benvenuto Cellini", „Les Troyens", „Lelio ou le retour à la vie" und die „sinfonie phantastique".

UMSCHAU

NEUE OPERN

A. Savard: „Der Wald", eine einaktige Oper von Laurens Tailhade, ist von der Grossen Oper in Paris zur Aufführung angenommen worden.

Charles Silver: „Le Clos", ein dreiaktiges Werk, Text von Michel Carré, wird an der Pariser Opéra comique seine Uraufführung erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Direktor Hans Gregor hat folgende Werke für seine Komische Oper erworben: „Don Pasquale" von Donizetti in einer Bearbeitung von Bierbaum-Kleefeld, „Corregidor" von Hugo Wolf, „Zaza" und „Bohême" von Leoncavallo, „Der Gaukler unserer lieben Frau" von Massenet, „Manuel Menendez" von Filissi, „La Caprera" von Dupont, „Romeo und Julia auf dem Dorfe" und „Paris bei Nacht" von Delius, „Onkel dazumal" („Le bonhomme Jadis") von Dalcroze, „Die schwarze Nina" von Alfred Kaiser, „Moïna" von de Lara und „Rosalba" von Pizzi.

Charlottenburg: Die Direktion des Theaters des Westens hat Hermann Kirchners Oper „Der Herr der Hann" zur Aufführung erworben.

Lübeck: Die Bürgerschaft genehmigte den Senatsantrag, dem Theaterdirektor Ludwig Piorkowski, genannt Piori, für ein während der Winterspielzeit in der Stadthalle einzurichtendes Theaterunternehmen (Provisorium) Mark 18000 als Subvention zu bewilligen. Für Gas und Elektrizität werden allmonatlich Mark 1000 zur Verfügung gestellt. Die Stadthalle wird, dem Vertrage mit Direktor Priori entsprechend, baulichen Veränderungen unterzogen, um eine bessere Akustik zu erzielen. An Novitäten sind bis jetzt erworben Eugen d'Alberts „Tiefland" und Leo Blechs „Alpenkönig und Menschenfeind". Die Fertigstellung des neuen Stadttheaters wird voraussichtlich erst im Jahre 1907 zu erwarten sein. Augenblicklich unterliegt die sehr wichtige Platzfrage einer kommissarischen Prüfung durch die Bürgerschaft.

Paris: Die erste Neueinstudierung der Grossen Oper wird eine solche des Freischütz sein. Das Werk geht in glänzender neuer Ausstattung und in erster Besetzung in Szene. Mme. Grandjean singt die Agathe, der Tenorist Rousselière den Max, das Ännchen singt Frl. Hatto, den Kaspar der Bassist Delmas. Im November ist die Premiere des Werkes, das von einem neuen Ballet begleitet sein wird.

KONZERTE

Berlin: Für die nächsten Philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikischs Leitung sind ausser den bereits erwähnten Erstaufführungen neuer symphonischen Werke folgende klassischen Symphonieen zur Aufführung in Aussicht genommen: Beethoven: No. 4, 5 und 9. Mozart: „Jupiter". Brahms: e-moll. Liszt: Faust-Symphonie (unter Mitwirkung des Berliner Lehrer-Gesangvereins). Bruckner: d-moll. Tschaïkowsky: „Manfred".

Darmstadt: Der Musikverein hat folgende Aufführungen in Aussicht genommen. Am 23. Oktober: Felix Mendelssohns „Hymne“, Fritz Volbachs „Raffael“ und Ermanno Wolf-Ferrari's „Vita nuova“ (die beiden letzteren Werke sind Novitäten). Am 11. Dezember: Johann Sebastian Bachs h-moll Messe. Am 12. März 1906: Joseph Haydns „Schöpfung“. Am 13 April (Karfreitag): Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“. Der Richard Wagner-Verein plant für den 20. Oktober einen Karl Hallwachs-Hugo Wolf-Abend, für den 15. Dezember einen Johannes Brahms-Abend (mit Dr. Ludwig Wüllner) und steht wegen weiterer Veranstaltungen mit den Komponisten Max Reger, Hans Sommer und Hans Pfitzner, den Pianisten Edouard Risler, Otto Neitzel und Klotilde Kleeberg, mit Ernst von Possart, Prof. Henry Thode u. a. in Unterhandlung. Der Mozartverein und der Männerchor Humanitas haben ihre ersten grossen Winterkonzerte für den Monat November in Aussicht genommen. Das Darmstädter Streichquartett und die Kammermusikvereinigung werden auch in diesem Winter eine Reihe von Kammermusik-Abenden und -Matineen veranstalten, deren erster am 30. Oktober stattfinden soll. Die sechs Symphonie-Konzerte der Grossherzoglichen Hofmusik endlich sind auf den 16. Oktober, 6. November, 4. Dezember, 8. Januar, 5. Februar und 5. März festgesetzt worden.

Dortmund: Das Philharmonische Orchester veranstaltet in der kommenden Wintersaison vier grosse Solistenkonzerte unter Mitwirkung folgender Künstler: Adrienne v. Kraus-Osborne, Nina Faliero-Dalcroze, Renée Chemet (Violine), Elly Ney (Klavier), Wilhelm Backhaus, Felix v. Kraus, E. Jaques-Dalcroze. Als Novitäten sind in Aussicht genommen: „Sinfonietta“ von Max Reger, „Italienische Serenade“ von Hugo Wolf, „Serenade“ von Jaques-Dalcroze, Ouvertüre „Patria“ von Bizet.

Essen: Der Essener Musikverein veranstaltet im bevorstehenden Winter unter Leitung von Prof. G. H. Witte sechs Abonnements-Konzerte im grossen Saal des städtischen Saalbaues. 1. Programm: Ernst Boehe, „Odysseus Ausfahrt und Schiffbruch“, „Klage der Nausikaa“. C. Loewe, Balladen. Fr. Schubert, Lieder. R. Strauss, Sinfonia domestica. (Verstärktes Orchester. 90 Musiker.) Solist Johannes Messchaert. — 2. Programm: Fr. Ernst Koch, „Von den Tageszeiten“. Oratorium für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel. Solisten: Alida Oldenboom, Else Bengell, Oskar Noé, Alexander Heinemann. — 3. Programm: L. v. Beethoven, Pastoral-Symphonie. Niels W. Gade, „Die Christnacht“. J. Brahms, B-dur Konzert, Solostücke für Klavier. Solist: Ernst von Dohnanyi. — 4. Zur Feier von Mozarts 150jähr. Geburtstag. Programm: W. A. Mozart, Jupiter-Symphonie. Grosse Messe in c-moll. Solisten: Rose Ettinger, Marcella Pregi, Paul Reimers, Eugen Brieger. — 5. Programm: Liszt, „Faustsymphonie“, Bach, Violinkonzert. Solist: Eugène Ysaye. — 6. Programm: R. Schumann, Faust-Szenen. Solisten: Marcella Pregi, Adele Münz, Luise Hövelmann, Gabriele v. Pirch, Karl Scheidemantel, Jan Hensing. — Ausser den sechs Abonnements-Konzerten finden noch drei grössere musikalische Veranstaltungen statt und zwar: 17. Oktober 1905: Quartett-Abend des Böhmischen Quartetts (die Herren: Karl Hoffmann, Joseph Suk, Oskar Nedbal, Hans Wihan). — 8. Februar: Hugo Wolf-Liederabend. Lula Mysz-Gmeiner, Ludwig Hess. Am Klavier: Eduard Behm. — 13. April: „Die Matthäus-Passion“ von Joh. Seb. Bach. Solisten: Jeannette Grumbacher de Jong, Agnes Hermann, Felix

Senius, Richard Koennecke. Orgel: Musikdirektor Hans Gelbke. — Für die Kammermusik-Aufführungen des **Essener Streichquartetts** (die Herren: Konzertmeister Kosman, Lehmann, Neeter und Anger) sind folgende Tage in Aussicht genommen: 3. November, 10. Dezember (unter Mitwirkung von Felix Weingartner), 5. Januar, 11. März. — Die Symphonie-Konzerte des städt. Orchesters unter Leitung von Prof. Witte finden an folgenden Mittwoch-Abenden statt: 11. Oktober, 8. November, 6. Dezember 1905, 10. Januar, 31. Januar und 7. März 1906. Bis jetzt haben folgende Künstler und Künstlerinnen ihre Mitwirkung zugesagt: die Konzertmeister Bram-Eldering und Alexander Kosman (Violine), Guilhermina Suggia (Violoncell), Hans Gelbke (Orgel), Margarete Werther (Gesang).

Frankfurt a. M.: Die sechs **Opernhaus-Abonnementskonzerte** der Spielzeit 1905/6, die abwechselnd von den Kapellmeistern Dr. **Rottenberg** und **Reichenberger** dirigiert werden, fallen auf den 4. Oktober, 15. November, 6. Dezember, 24. Januar, 21. Februar und 7. März. Als **Solisten** wurden bis jetzt verpflichtet: Für das I. Konzert Ernst v. Possart (Byrons „Manfred", Musik von Robert Schumann), für das II. Konzert Erika Wedekind, für das III. Konzert Artur Schnabel (Klavier), für das IV. Konzert Fritz Kreisler (Violine), für das V. Konzert sind mit Frl. Destinn und Frl. von Mildenburg Verhandlungen angeknüpft, für das VI. Konzert der Tenorist A. Hadwiger. Folgende Werke sind zur erstmaligen Aufführung in Aussicht genommen: „Aus Odysseus Fahrten", I. Teil von Boehe, „Dem Verklärten", Chor mit Orchester von Schillings, „Das Leben ein Traum" von Klose, Symphonietta von Max Reger, Ouvertüre „Im Süden" von Elgar.

Kiel: Der **Gesangverein** veranstaltet in der nächsten Saison unter Leitung von Dr. Albert **Mayer-Reinach** sechs Konzerte mit folgendem Programm: I. Gluck, Ouvertüre zu Iphigenie; Mozart, Symphonie g-moll; Beethoven, Violinkonzert (Heinrich Bandler); Schubert, Symphonie No. 7 C-dur. II. Wagner, Tristanvorspiel; Liszt, Klavierkonzert Es-dur (Vera Maurina); Rich. Strauss, Tod und Verklärung, Soli für Klavier; Bruckner, Symphonie No. 4 (Romantische), (alle Stücke zum erstenmal in Kiel). III. Chorkonzert. Beethoven, Meeresstille und glückliche Fahrt; Arie von Bellini (Mary Münchhoff); Schumann, Nachtlied; Mendelssohn, Loreley-Finale; Brahms, Schicksalslied; Brahms, Frauenchöre op. 17 mit 2 Hörnern und Harfe. IV. Händel, Ouvertüre zu Agrippina; Bach, Brandenburger Konzert F-dur No. 1 (beide Werke mit Cembalo); Brahms, Symphonie No. 3 F-dur; Wagner, Ouvertüre zum Fliegenden Holländer; Wagner, Faustouvertüre; Wagner, Kaisermarsch mit Schlusschor. V. Joh. Seb. Bach, Matthäus-Passion; Soli: Grumbacher de Jong, Agnes Hermann, Georg Walter, Theodor Hess van der Wyk. VI. Beethoven-Abend. Ouvertüre zur Weihe des Hauses; Klavierkonzert Es-dur (Otto Hegner); Egmont-Ouvertüre; Soli für Klavier; Symphonie No. 5 c-moll.

TAGESCHRONIK

Die **Königlich Sächsischen Hoftheater zu Dresden** veröffentlichen ihren üblichen **Rückblick** auf das abgelaufene Spieljahr. Wir entnehmen daraus, dass die **Oper** an 268 Spielabenden, 7 Nachmittagen und in 1 Matinee 67 verschiedene Opern, 4 Ballete und 6 dramatische Werke zur Aufführung brachte. Ihre **Uraufführung** erlebten in Dresden die einaktige Oper „Totentanz" von Alexander Sika nach der Dichtung von Marx Möller und Heubergers „Barfüssele"

nach der Auerbachschen Erzählung von Viktor Leon bearbeitet. Zum ersten Male wurden auch die alte Paërsche, von Brennert und Kleefeld textlich und musikalisch bearbeitete Oper „Der Herr Kapellmeister" und „Im Brunnen", komische Oper von Sabina, Musik von Wilhelm Biodek, aufgeführt. Neu einstudiert wurden Rubinsteins „Makkabäer", Lortzings „Opernprobe", „Die Stumme von Portici", Delibes' „Der König hat's gesagt", „Orpheus in der Unterwelt" und die in Dresden bodenständige „Preziosa". Von allen Komponisten, deren Werke die Dresdener Oper aufführte, kam Wagner wieder am häufigsten, 61 mal, zu Gehör, darunter mit „Tannhäuser" und „Lohengrin" je 12 mal, während „Tristan und Isolde" es nur auf drei Aufführungen brachte und der Nibelungenring in seinen einzelnen Stücken viermal ergänzte. Der „Holländer" konnte im Dezember das Jubiläum seiner 250. Aufführung begehen. Nicolais „Lustige Weiber", die in der Gunst des Publikums so fest stehen, dass sie auch ein Jubiläum, das der 200. Aufführung feiern konnten, erlebten ebenso wie Auber's „Stumme von Portici" in der Saison acht Aufführungen, zwei mehr als „Fidelio".

Mit der Leitung der Königlichen Bibliothek in Berlin wurde seitens des Kultusministeriums der Theologieprofessor Dr. Adolf Harnack vorläufig beauftragt, der dem Kuratorium schon seit Jahren angehört. Der bisherige Generaldirektor Wirkl. Geh. Oberregierungsrat Dr. Wilmanns ist unter Hinweis auf sein hohes Alter um seinen Abschied eingekommen und hat bereits einen längeren Urlaub angetreten.

Der Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine wird im nächsten Mai in den Räumen der Philharmonie in Berlin eine Musik-Fachausstellung veranstalten. Anfragen bezüglich der Ausstellung sind bis auf weiteres an das Bureau des Zentralverbandes, Berlin W., Bülowstrasse 82, zu richten.

Der Neubau eines Stadttheaters in Giessen wurde von der dortigen Stadtverordneten-Versammlung genehmigt. Zur Ausführung wurde ein Haus in modernen Formen gewählt. Der ursprüngliche Plan hatte einen Renaissancebau vorgesehen.

Der Allgemeine Deutsche Chorsänger-Verband hielt in Berlin seine 15. Delegiertenversammlung ab, die aus allen Teilen Deutschlands zahlreich beschickt war. Die Wirksamkeit dieses Verbandes richtet sich in erster Linie gegen die inneren wirtschaftlichen Verhältnisse der Theater und das damit verbundene Elend der Chorsänger. Die Gagen sind vielfach so gering, dass sie nicht einmal zu einem Auskommen selbst bei bescheidensten Ansprüchen genügen. Das Einkommen der Saisonbühnenmitglieder reicht wohl für die Spielzeit, aber nicht für den engagementslosen Sommer aus. Es wurde deshalb beschlossen, an die Stadtverwaltungen der Saisontheater eine dringende Eingabe zu richten, den Chormitgliedern im Sommer Sustentationsgagen zu gewähren, um sie vor dem schrecklichsten Elend zu schützen. Beklagt wurde ferner der Mangel von Pensionskassen an vielen Theatern. Das Verlangen des Verbandes, diejenigen Theater, an denen keine Pensionskasse besteht, unter das Invaliditäts- und Altersversicherungsgesetz gestellt zu sehen, ist wohl gerechtfertigt.

Vom Leipziger Königl. Konservatorium ist eine bemerkenswerte Neuerung aus dem eben zu Ende gehenden Jahrgange zu verzeichnen. Nachdem dort schon seit letztem Herbst — und zwar im besonderen Interesse einer allgemeineren Geistes- wie Gemütsbildung der angehenden Tonkünstler — die Vorlesungen über Musikgeschichte systematische Ausdehnung auch auf die Gebiete Literatur und Ästhetik erfahren haben, fanden mit Genehmigung des Leipziger Stadtrats unlängst, unter Leitung des betreffenden Dozenten Prof. Dr. Arthur Seidl

einige Führungen im dortigen Kunstmuseum für die Hörer der Anstalt statt. Klingers „Beethoven“ stand dabei, begreiflicher Weise, im Vordergrunde dieser Besichtigungen; aber auch Böcklin, v. Uhde, Greiner, Preller kamen zu ihrem Recht, und andre — alte wie neuere Meister — werden bei späteren derartigen Veranstaltungen, die als alljährliche geplant sind, folgen. Solch eingehende Besprechungen, bei denen nach Lichtwarks bewährter Methode der ganze Nachdruck auf die intensive Betrachtung immer nur weniger Kunstwerke fällt, sollen zugleich über das Verhältnis der Tonkunst zur Schwesterkunst, von Programmusik zur Programmalerei usw. prinzipiell aufklären. Nach literarischer Seite hin war im Laufe dieses Sommersemesters u. a. durch zeitgemässe Vorträge zur Schillerfeier für entsprechende Belehrung Sorge getragen. Auch ein instruktiver Besuch von De Witt's hochinteressantem Musik-Instrumenten-Museum ist für das nächste Schuljahr in Aussicht genommen. Und selbst über berufsgenossenschaftliche Angelegenheiten, wie fachwirtschaftliche und dergl. Fragen der Zeit, zur Vorbereitung für den Eintritt ins Leben mit seinen ernsten Forderungen, werden die Zöglinge des Königl. Konservatoriums jetzt im näheren unterrichtet.

Zur Förderung der Janko-Klaviatur hat sich in Wien ein „Janko-Verein“ gebildet. In den Vorstand wurden gewählt: Friedrich Weisshappel (Obmann), Josef Schöpfleuthner (Obmann-Stellvertreter), Ignaz Tinter (Kassierer), Edm. Gottfried (Schriftführer) und Anna Weisshappel (Archivaria). Die Geschäftsstelle befindet sich in Wien XVIII, Canongasse 19, wohin Beitrittserklärungen und Spenden zu richten sind.

Ein „musikalischer Salon“ ist die grösste und interessanteste Neuerscheinung, die das Pariser Kunstleben in nächster Saison zeitigen wird. Soeben kam das neue Projekt zustande, das der Seinestadt wieder eine der bedeutungsvollen Kunstdarbietungen schenkt. Dem Salon der Gemälde und Skulpturen wird sich künftig ein Salon der Tonkunst angliedern. Alljährlich werden neben den Kunstausstellungen auch Ausstellungen für Musik stattfinden, und von Sälen aus, die die Werke der bildenden Kunst zeigen, gelangt man ohne Preiserhöhung zu den Sälen, wo französische Komponisten ihre neuesten Werke in tadelloser Wiedergabe vorführen und vorführen lassen. Die ersten Meister im Reiche gallischer Tonkunst werden hier die Jury bilden. Präsident dieses neuen „musikalischen Salons“, von dem ganz Paris heute spricht, ist Paul Viardot, von dem auch die Anregung zu dem neuen Unternehmen ausging, auf das die National-Gesellschaft für schöne Künste mit Freuden einging.

Zum Direktor der Musikschule in Aschaffenburg wurde der Musikdirektor Kundigraber, z. Z. in Cilli (Steiermark) gewählt.

Dr. Hugo Goldschmidt, der bisherige Leiter des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka in Berlin, scheidet mit dem 1. Oktober aus seinem Amt, um fortan ungestört seinen wissenschaftlichen Arbeiten leben zu können. An seine Stelle tritt Kapellmeister Robert Robitschek, der derzeitige Vorsteher der Zweiganstalten des Konservatoriums, der in Gemeinschaft mit den bisherigen Direktionsmitgliedern, den Professoren Philipp und Xaver Scharwenka die Leitung des Konservatoriums führen wird.

Der Musikhistoriker, o. Professor an der Universität Strassburg i. E. Dr. phil. Gustav Jacobsthal wurde auf seinen Antrag in den Ruhestand versetzt, wobei ihm der Rote Adlerorden 4. Klasse verliehen wurde.

Josef M. van Veen, der Geiger des Holländischen Trios, ist vom 1. Oktober

ab für das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin als Lehrer der Violinausbildungsklassen verpflichtet worden.

Hofkapellmeister Beidler in Moskau übernahm als Knieses Nachfolger die Leitung der Bayreuther Musikschule.

Oberregisseur Adolf Munkwitz vom Stadttheater in Chemnitz wurde in der gleichen Eigenschaft an Stelle von Axel Delmar für das Hoftheater in Kassel verpflichtet.

Intendant v. Possart, der am 1. Oktober zurücktritt, eröffnet im April nächsten Jahres in München eine Schule für deutsche Aussprache, Vortragskunst und völlige Ausbildung für den Theaterberuf.

Direktor Laska, der seit Jahren das Marienbader Stadttheater leitet, übernimmt von der nächsten Spielzeit an die Direktion des Regensburger Stadttheaters. Der Fürst von Thurn und Taxis hat Herrn Laska für Regensburg eine jährliche Subvention von etwa 40000 Mark zur Verfügung gestellt.

Der Kaiser von Österreich hat den Leiter der Meisterschule für Klavierspiel am Wiener Konservatorium Professor Emil Sauer durch Verleihung des Ordens der eisernen Krone 3. Klasse ausgezeichnet.

Dem Violinvirtuosen Florian Zajic hat der Grossherzog von Baden den Professortitel verliehen.

Das Grossherzogl. Konservatorium für Musik in Karlsruhe wurde, wie wir dem 21. Jahresbericht entnehmen, im Schuljahre 1904/5 von 793 Zöglingen besucht. Unter diesen waren 494 eigentliche Schüler, 271 Hospitanten und 28 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts — Abteilung für praktische Unterrichtsübung — unterwiesen wurden. Die Stadt Karlsruhe gewährt der Anstalt einen Jahreszuschuss von 3000 Mark.

TOTENSCHAU

Der Konzertsänger Dr. René Vortisch in Frankfurt ist im Alter von 29 Jahren gestorben.

In Hannover starb, 63 Jahre alt, der Heldentenor William Müller, einst einer der besten deutschen Bühnensänger. Er wirkte an den Hoftheatern in Hannover und Berlin.

In Prag verschied am 2. August Moriz Anger, der als Kapellmeister dem tschechischen Nationaltheater seit 1881 angehörte. Anger, den man in Musikkreisen als ausgezeichneten Dirigenten und fruchtbaren Komponisten erfolgreicher tschechischer Opern, Operetten und Ballette sehr schätzte, war ein Schüler Professor Försters.

Charles Joly, der auch in deutschen Musikerkreisen sehr bekannte Musikkritiker des „Figaro“, ist gestorben. Joly hat in Frankreich eine fortwährende Propaganda für deutsche Musik und deutsche Musiker gemacht. Im besonderen hat Joly viel für das Verständnis Richard Wagners in Frankreich geleistet.

Der langjährige Mannheimer Hofkapellmeister Ferdinand Langer ist am 5. August im 68. Lebensjahre in Kirneck im Schwarzwald gestorben. Neben einer Bearbeitung von Webers Jugendoper „Silvana“ sind von dramatischen Kompositionen Langers zu nennen: „Dornröschen“ (1873), „Aschenbrödel“ (1878), „Murillo“ (1882), „Der Pfeifer von Hardt“ (1894). Langer war ein Vertreter der vorwagnerschen Romantik.

KRITIK

KONZERT

CHICAGO: Der Tatkraft und dem Talent, die Friedrich Stock, der Nachfolger von Theodor Thomas, in der Handhabung des grossen Orchesters entwickelte, ist es zu verdanken, dass die durch Thomas' Tod getrübte Konzertsaison trotzdem mit Erfolg durchgeführt wurde. Als Anerkennung für seine Verdienste erhielt Herr Stock die Ernennung zum Dirigenten des Orchesters, zunächst für die kommende Saison. Die von Thomas neuerbaute Halle, nach deren Einweihung er erkrankte und starb, wird in diesem Sommer in akustischer Beziehung eine Änderung erfahren, da nicht alle Teile des Hauses den akustischen Anforderungen eines modernen Konzertsaales genügten. Bei der Einweihung der für die Konzerthalle von Lyon & Healy, Chicago, gebauten Orgel konzertierte der inzwischen nach Pittsburg berufene Organist Wilhelm Middelschulte und zeigte immense Beherrschung der Pedaltechnik, in der ihn kaum ein Organist Amerikas übertreffen dürfte. — Die Bildung eines neuen Streichquartetts ist mit grossem Interesse seitens des Publikums aufgenommen worden: Das von Theodor Spiering (jetzt nach Berlin zurückgekehrt) geleitete Quartett hatte sich nur mühsam aufrecht erhalten. Die Vorzüglichkeit des neugebildeten Quartetts und die vom tüchtigen finanziellen Leiter des Thomas-Orchesters, Herrn Wessels, zu führende geschäftliche Leitung der Kammermusikkonzerte bedingen günstige Aussichten für die kommende Wintersaison. Als Mitglieder des Chicagoer Quartetts werden die Herren Leopold Kramer (erster Konzertmeister des Orchesters, 1. Violine), Ludwig Becker (zweiter Konzertmeister, 2. Violine), Franz Esser (Viola) und Bruno Steindel (Cello) wirken. Eugen Käuffer

ELBING: Zu den litauischen Musikfesten, die sich schon zum vierten Male trefflich bewährt haben, und den westpreussischen Musikfesten, von denen das erste voriges Jahr misslang, sind heuer die Altpreussischen Musikfeste hinzugekommen. Gibt die Menge den Ausschlag, so dürfen sich also die Provinzen Ost- und Westpreussen rühmen, fürchterlich musikalisch zu sein. Das erste Altpreussische Musikfest ist in der westpreussischen Stadt Elbing gefeiert worden; seine ausführenden Teilnehmer stammten aus Danzig, Königsberg und Elbing; an Chören stellte die Feststadt den Philharmonischen Chor, die westliche Hauptstadt ihre Singakademie und Königsberg seine Singakademie und seine Musikalische Akademie. Den Kern des Orchesters bildete die leistungsfähige Kapelle des in Königsberg garnisonierenden 43. Infanterie-Regiments; darum gruppierten sich Künstler und Dilettanten der drei Städte. Der Festdirigent war der junge, tüchtige Elbinger Kapellmeister Alfred Rahlwes. Beachtet man alle lokalen und sonstigen Umstände, so darf man die Veranstalter zum Verlauf des Festes beglückwünschen. Der Dirigent bewies überlegne Ruhe in der Führung der Massen und kunstbegeistertes Feuer in der Interpretation, und obschon er noch kein ausgereifter Meister ist, so erwärmte er die Herzen durch den schönen, jungfrischen Eifer, mit dem er seine schwierige Aufgabe angriff und löste. Dem Orchester wie dem Chor ist das Lob zu sagen, dass sie ihrem Leiter verständig und gern folgten; das Ergebnis war am ersten Abend eine prächtige Aufführung des Händelschen „Messias", an der, wenn man die gewählte bekannte Bearbeitung Mozarts als wunschentsprechend anerkannte, wenig auszusetzen war. Leider störten ein Regen, der während der ganzen Zeit aufs leichte Dach der Festhalle niederprasselte, und die Kapricen der elektrischen Beleuchtung den Eindruck empfindlich. Die

Soli wurden von Rose Ettinger (eine Überraschung!) und Emil Pinks ausgezeichnet gesungen, die Altistin Johanna Kiss erwies sich als begabte Anfängerin; einzig Anton Sistermans versagte leider so ziemlich ganz, vermutlich war er indisponiert. Übrigens wurde dem Klavier, das der Danziger Pianist Fritz Binder vortrefflich behandelte, eine starke Mitwirkung zugewiesen, und die Füllung des Klanges durch den Ton und die Harmonieen des Klaviers war besonders bei den Solis glücklich. Der zweite Tag des Festes bot den Zuhörern ein gemischtes Programm; es war aus Orchesterwerken von Beethoven, Berlioz und Wagner und Gesangstücken von Schubert, Brahms, Liszt, Strauss, Humperdinck und Delibes zusammengesetzt. Als einziges, schön aufgeführtes Chorwerk stand das Schicksalslied von Brahms in der Vortragsordnung; es wurde gleich der Leonoren-Ouvertüre von Robert Schwalm aus Königsberg mit verständnisvoller Hingebung dirigiert, wogegen die übrigen Orchesternummern wieder der Leitung des Festdirigenten Rahlwes unterstanden. Die Gesänge waren unter die Solisten in der Weise verteilt, dass Johanna Kiss die Schubertischen, Anton Sistermans die Brahmsischen, Emil Pinks die Lisztischen Lieder sang, Rose Ettinger das Pêle-mêle Strauss, Humperdinck, Delibes vortrug. Die höchste Auszeichnung unter den Solisten gebührt Emil Pinks für seine hervorragende Interpretation Liszts. Ein feinsinniger Begleiter stand den Sängern in Fritz Binder zur Verfügung. Die Zuhörer des Festes stammten meistens aus Elbing und den kleineren Nachbarstädten; Königsberger und Danziger waren wenig zur Stelle, weil das Programm, das für Elbing seine grösste Berechtigung hatte, sie nicht allzusehr anlocken konnte. Und überhaupt hat Paul Marsop schon vor Jahren eine sehr wahre Behauptung mit dem Ausspruch aufgestellt, dass für Grossstädte mit regelmässigem Musikbetrieb Musikfeste eine höchst überflüssige Einrichtung seien. Falls nicht das Programm, wozu in unserm Osten allerdings auch viel Möglichkeit vorhanden ist, aus solchen Werken bestritten wird, die in den Winterkonzerten ignoriert werden. Das zweite Altpreussische Musikfest soll nächste Pfingsten in Königsberg begangen werden: vielleicht bedenken die massgebenden Herren bis dahin ein wenig die Marsopsche These.

Paul Ehlers

KÖLN: Das sechste (letzte) Sommer-Symphoniekonzert im Gürzenich brachte als Gast den amerikanischen Dirigenten und Komponisten Frank van der Stucken wieder einmal nach Köln. Unter seiner persönlichen Leitung gelangte sein symphonischer Festprolog im Volkston „Pax Triumphans", der ja schon in mehreren anderen deutschen Städten Freunde gefunden hat, zur erstmaligen Aufführung und erzielte einen starken Erfolg. Eine stürmische Herausforderung beginnt das Tonwerk, dann ertönt die Klage der Menschheit, eine zweite Herausforderung folgt und hierauf ergeben der Aufmarsch der Krieger, die rohe Gewalt, die Verzweiflung, erneute Klage und Friedenssehnsucht, hierauf Heroldsrufe, die zum Friedensfest einladen, und schliesslich die Friedensfeier wechselnde Motive zu reicher tonmalerischer Gestaltung. So vielgestaltig die Ideen und ihre Illustration sind, geht doch ein grosser einheitlicher Zug durch das Ganze. Es war ein guter Gedanke, dem nach rhythmischer Veränderung zuletzt breit entwickelten Friedensfeier-Motiv den Choral „Nun danket alle Gott" anzuschliessen. So klingt das gemäss seiner Bestimmung in tunlich knappem Umfang gehaltene Werk in erhebender Jubelstimmung aus. — Der Männergesangverein „Kölner Liederkranz" beging mit einer Reihe von künstlerischen und geselligen Veranstaltungen den Abschluss seiner ersten fünfzigjährigen Periode und dabei haben hiesige wie auswärtige Gesangvereinskreise regen Anteil genommen. Am 29. und 30. Juli fanden im Gürzenich Konzerte statt. Am ersten Abend legte der festgebende Verein mit einer Anzahl von Chorgesängen Ehre ein, um sich dann weiter in dem durch Soli und Orchester ergänzten Chorstück „Die Ansiedler" von Hermann Mohr zu betätigen. Die Solopartieen in letzterem Werk fanden durch die

Herren Tilmann Liszewsky, Andreas Mörs (Leipzig) und Frau Rüsche-Endorf (Elberfeld) im ganzen recht gute Vertretung. Vorher gab es einige Liedervorträge. Das Orchester des 16. Infanterie-Regiments hielt sich in verschiedenen Aufgaben unter Wilhelm Beez wie auch später unter dem Vereinsdirigenten Peter Haas vorzüglich. Hauptwerk des zweiten Konzerts waren Max Bruchs Frithjof-Szenen. Ausserordentlich schön sang Liszewsky den Frithjof, indess Cäcilie Rüsche, die wegen Indisposition abgesagt und ihre Lieder auch wirklich fortgelassen hatte, sich mit der schliesslich doch übernommenen Ingeborg ganz gut abfand. Mit dem Liederkranz hatten sich als weitere Mitglieder des Rheinischen Sängerbundes-Vereins die Vereine von Crefeld, Düsseldorf, Duisburg, Essen und M.-Gladbach zu einer imposanten Chorleistung unter Peter Haas vereinigt. Der „Kölner Männergesangverein" tat in sangesbrüderlicher Kameradschaft ein wesentliches zur Bewertung des Abends, indem er unter Josef Schwartz Hegars „Totenvolk", sowie Chöre von Weber und Schumann in einzig schöner Weise vortrug. Weil andere Noten infolge der unerwarteten Störung nicht zur Stelle waren, sang für die ausgefallenen Lieder Andreas Mörs das Liebeslied aus der „Walküre". Einen ganz besondern und sehr begreiflichen Erfolg errang sich Tilmann Liszewsky, der mit Liedern von Schumann und Schubert das Auditorium zu heller Begeisterung hinriss.
Paul Hiller

SOLOTHURN und ZÜRICH: Das VI. schweizerische Tonkünstlerfest in Solothurn (1. und 2. Juli) und das Eidgenössische Sängerfest in Zürich (14.—18. Juli). Der Juli war für die Schweiz der Monat der musikalischen Ereignisse; innerhalb wenig mehr als 14 Tagen feierte man zwei Feste, deren Bedeutung in musikalischer Hinsicht gross genug ist, um auch ausserhalb der schweizerischen Grenzen Beachtung zu finden. Zunächst war es die alljährlich wiederkehrende Tagung der schweizerischen Tonkünstler, für die diesmal das altertümliche Städtchen Solothurn als Festort ausersehen war. Ausser zwei Vorträgen, deren einer von dem bekannten Genfer Komponisten E. Jaques-Dalcroze „Über den musikalischen Unterricht", der andere von Mathis Lussy über „L'anacrouse dans la musique moderne" gehalten wurde, standen auf dem Programm der diesjährigen Konzerte nur Werke der Kammer- und Vokal- bzw. Chormusik, im Gegensatz zu früheren Jahren, in denen meist grössere Orchesterwerke einen breiten Raum einnahmen. Das Vormittagskonzert begann mit einem Streichquartett in D-dur von Henri Marteau, einem Werk, das ja wohl einige schöne Klangbilder aufweist, im grossen ganzen aber von einer merkwürdigen Unklarheit und Unruhe ist, und dadurch den Hörer zu einem wirklichen Genuss nicht kommen lässt. Zwei Lieder von Walter Courvoisier, „Mein Herz" und „Nachtigall", die von Maria Philippi vorzüglich gesungen wurden, sind von schöner inniger Erfindung. Ihnen folgte eine „Sonata appassionata" für Violine und Klavier (op. 116) von Hans Huber. Das Werk (in d-moll) zeichnet sich durch edelklingende Partieen in den ersten Sätzen ebenso sehr aus, wie durch feuriges Temperament im Schlussatz, und besitzt in seinen wechselnden Klangwirkungen gerade jene Vorzüge, die man in dem als Schlussnummer des Vormittagskonzertes gefolgten Quartett in a-moll (op. 6) von Woldemar Pahnke leider gänzlich vermisst. Die stark lyrisch gefärbte Komposition, in der ein Grundmotiv durch alle vier Sätze hindurchgeführt wird, gerät durch den Verzicht auf jeglichen Effekt nahe an die Grenze des Langweiligen. Zwischen die beiden letztgenannten Instrumentalnummern waren fünf Lieder mit Klavierbegleitung von Rudolf Ganz, einem in Chicago lebenden Züricher, gelegt, die bei einem so dramatisch belebten Vortrag, wie sie ihn durch Frau Troyon-Blaesi erfuhren, stets Eindruck machen werden. Musikalisch noch wertvollere Nummern waren dem Programm des Nachmittagskonzertes vorbehalten, das mit einem neuen Werk von Volkmar Andreae, wohl dem meistversprechenden der jungen schweizerischen

Tonkünstler, einsetzte. Diesmal ist es ein viersätziges Streichquartett in B-dur (op. 9), in dem Andreaea reiches kompositorisches Können eine neue Bestätigung findet. Um bei den instrumentalen Darbietungen zu verbleiben, seien abweichend von der Programm-Reihenfolge erwähnt: das aus sechs Sätzen bestehende entzückende Streichquartett „Serenade“ von Jaques-Dalcroze, das bereits beim deutschen Tonkünstlerfest in Graz mit Erfolg zur Aufführung gelangte; ein etwas zu wenig originelles „Scherzo aus einem Klavierquintett“ von F. M. Ostroga, zwei Klavierstücke von Emil Blanchet, die sich in ihrer Trockenheit zum Konzertvortrag wenig eignen, und endlich zwei Sätze einer Bachschen Soloviolinsonate, die, ursprünglich im Programm nicht vorgesehen, als Ersatz eines in Wegfall gekommenen Vokalquartetts eingeschoben und von Marteau mit bekannter Virtuosität gespielt wurden. Die Vokalmusik war durch eine einzige Nummer vertreten, die in drei Frauenchören bestand, einer a cappella: „Weihnachten“ von Carl Munzinger, zwei mit Klavierbegleitung: „Liebesleid“ von Casimir Meister und „Pfingstlied“ von Friedrich Hegar; der letztgenannte Chor muss hinsichtlich Erfindung wie Chorsatz als der wertvollste besonders hervorgehoben werden. In ihrer Gesamtheit betrachtet entbehrten die Programme der beiden Konzerte leider etwas der wünschenswerten Abwechslung zwischen Instrumental- und Vokalmusik, wofür man aber die Vereinsleitung nicht verantwortlich machen darf. Diese hatte vielmehr eine sehr hübsche gleichmässige Verteilung vorgesehen, konnte sie aber nicht einhalten, da ein Todesfall das Ausscheiden einiger Vokalquartette notwendig machte. Dass man sich ausschliesslich mit Frauenchören behelfen musste und Männerchorkompositionen, in denen gerade die Schweiz sich stets in besonders glücklicher Weise produktiv gezeigt hat, fehlten, findet eine Motivierung darin, dass im Hinblick auf das wenige Tage später bevorstehende Eidgenössische Sängerfest keine Männerstimmen zur Verfügung waren. Damit kommen wir auf diese musikalische „Nationalfeier“ zu sprechen, die acht Tage lang nicht nur die Feststadt Zürich, sondern die ganze Eidgenossenschaft in Atem hielt. Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, in den Spalten dieses Blattes jedes einzelnen der etwa 125 Wettgesänge Erwähnung zu tun, oder alle im Rahmen des Festes gebotenen Konzerte eingehend zu besprechen, sondern wir müssen uns darauf beschränken, zu konstatieren, dass einerseits hinsichtlich der zum Vortrag gekommenen Männerchorkompositionen (meist schweizerischen Ursprungs) an und für sich, andererseits in der Art und Weise, wie die Lieder sogar von zum Teil kleinen Landvereinen gesungen wurden, wirklich Vorzügliches geboten wurde. Der alte Ruhm der Schweiz, eine hervorragende Pflegestätte des Männerchorgesangs zu sein, fand in diesem grosszügigen Fest, zu dem weit über 10000 Sänger sich zusammengefunden hatten, eine neue glänzende Bestätigung. Neben den Hauptaufführungen der Volksgesangvereine (ca. 6000 Sänger) unter Carl Attenhofer, der Vereine französischer Zunge unter Charles Troyon und der Kunstgesangvereine (ca. 3000 Sänger) unter Gottfried Angerer, ist besonders das grosse Begrüssungskonzert zu erwähnen, in dem mit einem ad hoc gebildeten gemischten Chor von rund 1200 Köpfen und einem Orchester von ca. 140 Musikern unter hinreissender Direktion Volkmar Andreaes ein glänzendes Programm zur Aufführung gelangte. Die Höhepunkte bildeten aus Berlioz' Totenmesse „Dies irae“ und „Tuba mirum“ für gemischten Chor, Orchester und vier Nebenorchester und Strauss' „Taillefer“, der mit einem solchen Riesenchor bisher wohl noch nicht zur Aufführung gelangt sein dürfte. Als Solisten wirkten Emilie Herzog, Theodor Bertram und Ludwig Hess mit, während für die Hauptaufführung der Vereine aus der französischen Schweiz der Baritonist Paul Böpple gewonnen war.

B. A. Jovar

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Adolph Kohut: Der Meister von Bayreuth. Neues und Intimes aus dem Leben und Schaffen Richard Wagners. (Mk. 3.) Verlag: Richard Schröder, Berlin 1905.

O. G. Sonneck: Francis Hopkinson and James Lyon. Verlag: H. L. McQueen, Washington 1905.

Wilhelm Kleefeld: Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper. Verlag: E. Hofmann & Co., Berlin 1904. — Blätter hessischer Tonkunst. Beiträge zur Musikgeschichte Hessens. Blatt I. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Eduard Mörike: Gesammelte Schriften. Volksausgabe. 4 Bände. (Mk. 5.) Verlag: G. J. Göschen, Leipzig.

F. A. Steinhausen: Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. (Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hector Berlioz: Literarische Werke. Memoiren. Bd. II. Aus dem Französischen übersetzt von Elly Ellès. (Mk. 5.) Ebenda.

Arnold Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. (Mk. 3) Ebenda.

Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung, Erster Teil. Kirchliche Werke. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. (Mk. 8.) Ebenda.

Josef Danhauser: Liszt am Klavier. Heliogravüre nach dem Ölgemälde. (Ausgabe auf Chinapapier Mk. 24.) Verlag für vervielfältigende Kunst, Wien.

Emil Jaques-Dalcroze: Vorschläge zur Reform des musikalischen Schulunterrichts. (50 centimes.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich.

Emil Sutro: Das Doppelwesen des Denkens und der Sprache. Verlag: Internationale physio-psychische Gesellschaft, Berlin und New York.

Eugenie Lineff: The Peasant Songs of Great Russia. Published by the Imperial Academy of Science. The first series. St. Petersburg. (Price 4 sh. = 1 $ = 5 francs.) Sold by David Nutt, Long Acre, London, for England and America.

MUSIKALIEN

Arnold Ebel: op. 7. Zwei Lieder im Volkston. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (à Mk. 1.) — op. 10. April. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 1,20.) Verlag: Karl Kochler, Berlin. — op. 22. Zwei Lieder. (à Mk. 1.) — Hirtenlied für Klavier. (Mk. 1,20.) — Festmarsch für Klavier. (Mk. 1,50.) Verlag: Severin Matthiessen, Tondern.

Bertrand Roth: op. 6. Vier Gesänge für tiefere Stimme. (No. 1 und 3 à Mk. 0,80, No. 2 Mk. 0,50, No. 4 Mk. 1.) — op. 7. Der Vogt von Tenneberg. Drei humoristische Gesänge für Bass. (Mk. 2.) — op. 8. Drei Lieder für hohe Stimme. (No. 1 Mk. 1, No. 2 und 3 à Mk. 0,80.) — op. 9. Drei Lieder für tiefere Stimme. (No. 1 und 3 à Mk. 0,80, No. 2 Mk. 0,50.) Verlag: C. A. Klemm, Leipzig.

Peter Cornelius: Der Cid. Lyrisches Drama in drei Aufzügen. Klavierauszug mit Text von Waldemar von Baussnern. (Mk. 7,50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

J. O. Armand: Zehn Phantasiestücke für Pianoforte zu vier Händen. op. 20. (Heft I und II à Mk. 2.) Ebenda.

Julius Klengel: Technische Studien durch alle Tonarten für Violoncell. Heft II. — Caprice in Form einer Chaconne. op. 43. (Mk. 2.) Ebenda.

Heinrich Stiebl: Jugendalbum. op. 51. Herausgegeben von Heinrich Germer. (Mk. 2) 16 Kinderstücke. op. 52. (Heft I und II à Mk. 2.) Ebenda.

Oscar Weil: Im Malen. Walzer für Gesangsquartett mit Pianofortebegleitung. op. 35. (Mk. 3.) Ebenda.

Felix Weingartner: op. 38. Zwei Gesänge für sechstimmigen Chor und Orchester. No. 1 Traumnacht. (Partitur Mk. 6.) No. 2 Sturmhymnus. (Partitur Mk. 9.) Ebenda.

Gustav Schreck: Nonett-Divertimento für Blasinstrumente. op. 40. (Partitur Mk. 5.) Ebenda.

R. Nováček: Sinfonietta für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner. op. 48. (Partitur Mk. 4.) Ebenda.

Armas Järnefelt: Berceuse für kl. Orchester. (Partitur Mk. 2.) Ebenda.

W. A. Mozart: Werk 619. Kantate „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt". Mit Orchesterbegleitung eingerichtet von Josef Liebeskind. (Partitur Mk. 3.) Ebenda.

W. Junker: Königskinder. Ballade. op. 46. (Mk. 2.) Ebenda.

Rudolf Horwitz: Sechs Lieder. op. 1. (Mk. 3.) Ebenda.

Swan Henessey: Aus dem Kinderleben. 6 kleine Tonbilder. op. 19. (Mk. 2.) Ebenda.

G. F. Händel: Orgel-Konzert No. 5. Bearbeitet von Max Seiffert. (Partitur Mk. 3.) Ebenda.

Halfdan Cleve: Fünf Klavierstücke. op. 7. (Mk. 3.) — Ballade Es-dur für Pianoforte op. 8. (Mk. 3.) Ebenda.

Georg Capellen: Erotische Mollmusik für Klavier. (Heft I und II à Mk. 2.) Ebenda.

L. van Beethoven: Drei Stücke aus „Die Ruinen von Athen." Für Männerchor mit Pianofortebegleitung eingerichtet von Richard Heuberger. (Mk. 3.) — Sonates pour Piano. Nouvelle Edition par Adolphe F. Wouters. op. 54 und 78. (à Mk. 2.) Ebenda.

Walter Schütt: Zwei Lieder. op. 5. (No. 1 Mk. 1,50, No. 2 Mk. 1.) Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Hermann Schröder: Anleitung und Übungen zum Partiturspiel. (Mk. 3.) Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Otto Sohns: Sonate für Klavier und Violine. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Henri Marteau: Franz Schubert: Konzertstück für Violine mit Orchester- oder Pianofortebegleitung. — J. S. Bach: Symphonie-Satz für konzertierende Geige mit Begleitung des Pianoforte. Herausgegeben von H. Marteau. Ebenda.

August Stoecklin: Der Teufelsgeiger am Donon. Tondichtung nach einer elsässischen Sage für grosses Orchester. Transkription für Klavier zu 4 Händen. Ebenda.

W. Berwald: Sonate für Violine und Klavier. op. 32. Ebenda.

Curt Herold: Vier Klavierstücke. Ebenda.

E. Meyer-Kageneck: Drei Gedichte für eine mittlere Singstimme. op. 2. Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unsere ersten drei Beilagen sind dem Andenken Luigi Cherubini's (geb. 14. September 1760) gewidmet; das zweite Porträt ist die Wiedergabe einer Lithographie von Bichebois aîné, nach dem Gemälde von Vigneron 1832. Der Meister kann, was Gedankentiefe, harmonische Gestaltung, Vielseitigkeit des Schaffens anbelangt, nur mit den deutschen Musikheroen verglichen werden. Wenn sich von seinen 29 Opern auch nur der entzückende „Wasserträger" auf dem deutschen Spielplan gehalten hat, so ist seine Kirchenmusik doch in so hohem Grade Gemeingut unserer gebildeten deutschen Musikwelt geworden, dass wir Cherubini dreist zu unseren Musikern rechnen dürfen, in dem Sinn etwa, wie wir Shakespeare unseren Dichtern beizählen. Das nächste Blatt zeigt eine Probe der Handschrift des Meisters in Faksimile.

Auch Photographieen können ihr Jubiläum haben. Am 22. August vor 40 Jahren liessen sich Pauline Lucca und Bismarck in Ischl photographieren. Ältere Leser wissen, dass dieses Bild damals viel besprochen ward und zu allerlei lustigen Kommentaren Veranlassung gab. Diejenigen, die die Aufnahme des eisernen Kanzlers und der vergötterten Diva noch nicht kennen, werden es uns nicht übelnehmen, wenn wir ihnen eine Wiedergabe dieses interessanten Bildes überreichen.

Einer für später geplanten ernsten Untersuchung über die musikalische Begabung Friedrichs des Grossen schicken wir heute, der Wiederkehr seines Todestages — 17. August — nachträglich gedenkend, das Faksimile eines Autogramms voraus. Es stellt die Kopie einer Arie aus der „Opera Cleofide del Sig. Hasse" dar. Wir sehen, wie der geniale Preussenkönig bemüht war, sich durch subtilste Abschreibearbeit in die Geheimnisse der Tonsatzkunst zeitgenössischer Meister lernend zu vertiefen.

Das Porträt von Leopold Mozart, nach dem in Mozarts Geburtshaus in Salzburg befindlichen Original, stellt Wolfgangs Vater im Alter von 40 Jahren dar.

Es folgt das Bild des am 5. August verstorbenen Mannheimer Hofkapellmeisters Ferdinand Langer. (Vgl. die Notiz auf S. 377). Langer kam mit 16 Jahren nach Mannheim, wo er als Volontär, Cellist, Solorepetitor, Chordirektor und seit 1877 als Hofkapellmeister tätig war. Fast 47 Jahre stand Langer ununterbrochen im Dienste des Theaters. Obwohl er bei Lachner und Hetsch Komposition studierte, war er in seinem vielseitigen Wissen und Können Autodidakt. Mit ihm verlor Mannheim einen Mann, in dem ein Stück lokaler Musikgeschichte verkörpert war. Langer gründete mit Heckel in Mannheim den ersten Wagner-Verein Deutschlands.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



OTTO NICOLAI
nach Kriehuber. 1842

IV. 24

DIE MUSIK

Durch das Genie gibt die Natur der Kunst die Regel.

Kant

IV. JAHR 1904/1905 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

LINDLOFF

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

OTTO NICOLAI IN BERLIN

MIT UNGEDRUCKTEN BRIEFEN UND TAGEBUCHBLÄTTERN

Von Georg Richard Kruse-Berlin

Es war im Herbst 1827, als ein kleiner, schmächtiger Bursche von 17 Jahren zum ersten Male staunend durch die Strassen Berlins fuhr. Trotz seiner Jugend hatte er schon eine schwere und ereignisreiche Vergangenheit hinter sich. Bei Fremden erzogen und erst später, nach der zweiten Verheiratung des unstäten und lieblosen Vaters in dessen Haus aufgenommen, war er im August 1826 den körperlichen und seelischen Misshandlungen heimlich entflohen, und mit einem geborgten Taler in der Tasche hatte er die Wanderung von Königsberg nach Berlin angetreten, einzig auf sein Klavierspiel vertrauend, mit dem er unterwegs die Mittel für sein Leben zu erwerben dachte. Aber als er in Stargard i. P. angelangt war, brach der Junge unter den Mühen und Entbehrungen zusammen, und der Fürsorge eines kunst- und menschenfreundlichen dortigen Bürgers, des Auditeurs Adler, der ihn aufnahm, hatte er es zu danken, dass er ein Jahr lang in ruhigen und geordneten Verhältnissen seiner weiteren Ausbildung in dem Städtchen leben und durch Konzerte so viel verdienen konnte, um zur Fortsetzung seiner Studien nach Berlin zu gehen.

Das musikalische Leben der preussischen Hauptstadt stand damals allgemein in hohem Ansehen, so wenig Bleibendes auch gerade zu jener Zeit geschaffen wurde. Die königliche Oper unter dem Intendanten Graf Brühl, mit Spontini als Generalmusikdirektor an der Spitze, hatte eine glänzende Epoche; die Singakademie unter Zelters Leitung und dessen Liedertafel war weit berühmt; Konzertmeister Möser gab regelmässige Symphoniesoireen, und Kammermusik-Aufführungen einheimischer Künstler und Konzerte auswärtiger Virtuosen trugen weiter dazu bei, Berlin schon damals zu einem musikalischen Mittelpunkt zu machen. Bernhard Klein und Ludwig Berger, deren Schüler auch Dorn und Taubert waren, genossen hohen Ruf als Lehrer, nicht minder Bernhard Romberg und A. B. Marx, während Meyerbeer nach den Erfolgen seiner „Emma von Roxburgh“ und neuerdings seines „Crociato“ schon damals, noch vor dem Erscheinen des „Robert“, als Opernkomponist gefeiert wurde. Vor allem aber war es der junge Mendelssohn, der durch seine Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ und die Oper „Die Hochzeit des Camacho“ die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte. Mit ihm, dem Nicolai später sein

Liederheft op. 18 widmete, traf er öfter in Gesellschaften zusammen und geriet da häufig in ziemlich heftige Kunststreitigkeiten.

In diesen Kreis trat nun auch der junge Otto Nicolai ein, der, durch Adlers Empfehlung bei Zelter eingeführt, in dem greisen Meister einen treuen Schützer und Lehrer fand. Zelter hatte nach Prüfung der musikalischen Begabung des auch sonst aufgeweckten Jünglings aufrichtige Zuneigung zu ihm gefasst und sorgte dafür, dass er in weiteren Kreisen bekannt wurde. Es wird erzählt, dass Zelter einmal in grösserer Gesellschaft den knabenhaft aussehenden Otto auf den Tisch stellte und ihn von hier aus Gesänge vortragen liess. Er wusste aber auch den König Friedrich Wilhelm III. derart für das junge Musikgenie zu interessieren, dass dieser eine bestimmte Summe für Nicolais Ausbildung aussetzte. Otto wurde nun auch Schüler von Klein und Berger, besuchte daneben das Gymnasium zum grauen Kloster und wurde durch Professor G. Emil Fischer, der den Gesangunterricht leitete, in dessen Musterklasse gezogen, die jeden Donnerstag Abend mit Instrumentalbegleitung Übungen abhielt. Der Entwicklung seiner gesanglichen Begabung hatte Nicolai später zu verdanken, dass er als bassingendes Mitglied in die Singakademie aufgenommen wurde und Zelter, dessen Balladen er häufig vortrug, ihn in den Aufführungen der Akademie öfter als Solist verwendete. So übernahm er am 27. März 1831 in der Matthäuspassion für Eduard Devrient die Partie des Jesus, später sang er den Pontius Pilatus, ebenso in Händels „Israel in Egypten" und „Salomo" kleinere Soli. Neben ihm waren meist Frau Pauline Decker geb. von Schätzel und Eduard Mantius, der Tenor der Hofoper, im Besitz der grossen Partieen.

Der Aufnahme in die Zelter'sche Liedertafel widerstrebte die strenge Satzung, die die Zahl der Mitglieder auf 24 beschränkte. Dagegen schloss er sich der 1819 von Berger, Klein, Gust. Reichardt und Ludwig Rellstab gegründeten Jüngeren Liedertafel an, doch wurde er am 14. Februar 1832 auch zum ausserordentlichen Mitgliede der Zelterschen ernannt.

Als Tondichter trat er dementsprechend auch zuerst mit Vokalmusik hervor, und die ganze Reihe der mit Opuszahl versehenen Erstlingswerke umfasst ausschliesslich Gesänge, teils für Solostimmen, teils für Männerchor. So erschien 1830 als op. 2 ein Duett für Sopran und Bass „Wenn sanft des Abends", das freundliche Beurteilung fand; doch auch „Six Danses brillantes", für Klavier, ein Souvenir de Lutzkau — L., eine Besitzung des Herrn von Münchhausen, bei dem Nicolai als sein Musiklehrer oft verweilte — fallen in diese Zeit. Bald aber trat er mit den Früchten seiner theoretischen Studien hervor, und neben der Tagesware, die er auf dem Gebiet des Liedes für die Verleger schuf, erscheint er mit sehr ernst gemeinten und sorgsam gearbeiteten geistlichen Kompositionen auf dem Plan.

Unter dem 12. Dezember 1831 sandte er ein „Agnus Dei" für vier

und ein „Gloria in excelsis" für 8 Stimmen an die Vorsteherschaft der Singakademie mit folgendem Schreiben:

„Der Unterzeichnete wagt es, der Singakademie beikommend zwei einzelne kleine Chöre zu überreichen, und würde sich sehr geehrt fühlen, wenn dieselbe irgend einen Gebrauch machen könnte. Vielleicht eigneten sie sich für die Mittwoch-Versammlung."

Und Anfang März 1832 schreibt er dem Vater, dass er mit einer grossen geistlichen Musik „Te Deum" beschäftigt sei, die aufgeführt werden soll, wie er hofft, als Dankfest für den Abzug der Cholera aus Preussen. Ende April wurde dies Te Deum auch wirklich in Zelters Anwesenheit in der „Freitagsmusik" gesungen. Am 15. Mai starb dann der Altmeister, um wenige Wochen später als sein grosser Freund Goethe, an den er den jungen Nicolai noch im Herbst zuvor empfohlen hatte, ohne dass dieser nach Weimar konnte, weil er kein Geld zur Reise hatte. „Ei was, da hätten Sie betteln müssen", hatte da Zelter gesagt.[1])

Mit aufrichtiger Trauer schildert Nicolai die letzten Wochen des Lebens seines geliebten Lehrers und die Beisetzung der Leiche, bei der Schleiermacher die Leichenrede hielt und Nicolai im Kreise der Singakademie die Choräle mitsang. Bei der Gedächtnisfeier am 7. Juni unter Leitung Rungenhagens, der später im Wettbewerb mit Mendelssohn zum Direktor der Singakademie gewählt wurde, wirkte Nicolai wiederum als Solist in Mozarts „Requiem" mit. Bernhard Klein, sein anderer Lehrer, starb noch in demselben Jahre am 9. September.

Zu manchen Gelegenheitswerken regte Nicolai sein gesellschaftlicher Verkehr an. Die Briefe an seinen Vater (herausgegeben von Otto Lessmann in der Neuen Deutschen Rundschau), in denen er darüber berichtet, lassen staunend erkennen, mit welcher Leichtigkeit sich der junge, unter den drückendsten Verhältnissen aufgewachsene Mann in das Berliner grossstädtische Leben und den Verkehr mit den Vertretern der ersten Kreise hineingefunden hat, mit welcher Selbstverständlichkeit der arme, vom Stundengeben sich mühsam Ernährende in den reichsten und vornehmsten Häusern sich bewegt. Er schreibt:

„Heut Vormittag ist eine Probe beim Fürsten Radziwill, von seinem Faust; ich bin auch dabei."

„Mittwoch: Soiree bei Herrn Schauss (Mad. Decker, Mantius usw. sind auch da)."

[1]) Das Empfehlungsschreiben Zelters an Goethe vom 13. September 1831 lautete: „Ein junger Mann meiner Schüler, Otto Nicolai, diesmal nicht verwandt mit dem Allerwelts-Nicolai, hat sich recht hübsch im Gesange ausgebildet und manche Deiner Gedichte aufs anmutigste in Musik gesetzt. Diesem habe ich eine Empfehlung an unsere Ottilie mitgegeben und sie gebeten, Dir den kleinen Mann vorzustellen. Auch meine Kleinigkeiten singt er mir ziemlich zu Dank, was ich recht zu erkennen habe, da ich durch ihn weiss, dass es nicht an mir liegt, wenn es manchem nicht munden will. Hättest Du nun eine lässliche Stunde, den jungen Mann anzuhören, so dürft' ihm das zeitlebens Freude machen."

„Donnerstag: Künstlerball (eben habe ich mein Billett gegen 3 bezahlte Taler in Empfang genommen. Dafür ist das aber auch der eleganteste Ball im Berlinschen Karnaval. (Ich habe sogar ein paar Tänze dazu komponiert usw.)"

„Sonnabend: Soiree der Gebrüder Ganz oder Subskriptionsball. Wahrscheinlich werde ich den letzteren besuchen, weil der ganze Hof da ist und man sich sehen lassen muss, um nicht übersehen zu werden."

Auf dem erwähnten Künstlerfeste wurden lebende Bilder gestellt, zu denen Nicolai die Musik geschrieben hatte. Zu Lessings „Das trauernde Königspaar" wurde die Romanze „Das Schloss am Meer", zu Bendemanns „Trauernde Juden zu Babylon" der Psalm „An den Wasserflüssen", zu Pistorius' „Trinkgelage" das Trinklied „Ach, ach, ich verschmachte, schenkt ein" gesungen. Er berichtet gewissenhaft: „Ich hatte wie alle übrigen etwas zu viel getrunken." Aber er zeigt gleichzeitig auch das Erscheinen seiner neuen Kompositionen an: dreier Duette (op. 15), eines Quartetts (op. 9) und der Deutschen Lieder (op. 13).

Er verkehrt auch im Hause des Hofbuchdruckers Decker, des Geheimrats Krelle, einer Familie Wimmel, wo er für 10 Taler monatlich einen Singverein leitet, bei einem Bankier Seifert, besucht häufig das Theater, aber er lebt doch nur „in herzloser Freude" und sehnsüchtig ruft er aus: „Lebt denn in Gottes weiter Welt keine Seele, die ich mein nennen kann! kein Herz, das für mich schlägt?!"

Von besonderer Bedeutung wurde für ihn nur der Verkehr im Hause Schleiermacher, wo er zeitweise 20 Musikstunden monatlich gab und auch häufig zu Gast war. Die Tochter des berühmten Predigers, Hildegard, war Nicolais Schülerin seit 1831. Er schreibt:

„Sie war schon immer sehr hübsch und wird jetzt zusehends vom Tag zu Tage hübscher und grösser. Sie ist 15 Jahr alt. Was ich doch für ein närrischer Kerl bin; heute wollte mir die Hildegard das Honorar für die Stunden geben; ich nahm es aber nicht, sondern bat um die Erlaubnis, danach hinschicken zu dürfen. Ich mag das kleine Mädchen so gern und überhaupt die ganze Schleiermachersche Familie, dass mir der Gedanke fatal ist, mir Geld von ihr in die Hand stecken zu lassen."

Gewiss ein bemerkenswerter Zug von Feinfühligkeit, der verstehen lässt, wie unerträglich dem Knaben einst die rücksichtslose Art des Vaters war. Auch von einer Geburtstagfeier zu Ehren Schleiermachers erzählt Nicolai, anlässlich deren er von den Studenten aufgefordert worden war, die Leitung eines Ständchens zu übernehmen, bei dem eine Motette „Gott ist mein Schild", ein Festgesang „Preisend lasset uns erheben" und ein „Lied auf den König" seiner Komposition gesungen wurde. „Schleiermachers gehören zu den Leuten in Berlin, wo ich wirklich gern hingehe; die meisten Gesellschaften besuche ich nur aus Rücksichten", schliesst er seine Mitteilung.

Im Hause Schleiermachers machte er auch die für sein künftiges Leben so ausserordentlich wichtige Bekanntschaft mit Karl von Bunsen, dem gelehrten Diplomaten, der als preussischer Gesandter und Minister-

resident am päpstlichen Hofe in Rom lebte und in politischen Geschäften nach Berlin gekommen war.

Für die Arbeiten zur Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik, des Rituale und der Liturgie, die Bunsen unter persönlicher Mitarbeiterschaft Friedrich Wilhelms III. seit Jahren betrieb — schon Reissiger, Kocher und Neukomm waren in Rom für Bunsen tätig gewesen — schien ihm der junge Königsberger die geeignete Persönlichkeit zu sein und er veranlasste, dass Nicolai zum Organisten der deutschen Gesandtschaftskapelle in Rom ernannt wurde, wohin dieser zu Ende des Jahres 1833 die Reise antrat.

Vorher hatte Nicolai aber in Berlin noch durch mehrere öffentliche Aufführungen die Aufmerksamkeit auf seine Kompositionen hingelenkt. Am 11. September 1832 wurde sein Lied „Dem Könige" in der Zelterschen Liedertafel zuerst gesungen; seine „Weihnachtsouvertüre" wurde im Konzert der Gebr. Müller im Schauspielhaus aufgeführt; am 18. April 1833 sang man einen „Hymnus" zum Dürerfest im Jüngeren Künstlerverein; im selben Monat gab er im Englischen Haus ein eigenes Konzert, in dem er sich als Komponist, Sänger und Klavierspieler vorstellte, in allen drei Fächern sehr beachtenswertes Talent offenbarte und — was besonders lobend hervorgehoben wird — ausser seinen eigenen Werken auch solche von Mozart und Beethoven zur Aufführung brachte und nicht dem Tagesgeschmack auf Kosten der Kunst huldigte. Im Mai folgte dann die Aufführung des „Te Deum" mit der Singakademie in der Garnisonkirche, und auch eine Symphonie von ihm kam zu Gehör.

Vom König durch einen Brillantring geehrt und durch Rellstab mit einem ehrenvollen kritischen Nachruf begleitet, verliess der 23jährige Nicolai am 8. Dezember 1833 Berlin, um seine Stelle in Rom anzutreten, wo er am 28. Januar 1834 anlangte.

Die Entfernung hob aber die Beziehungen zu Berlin keineswegs auf, und die Zusendung einer Anzahl geistlicher Kompositionen an die Singakademie lässt Nicolais Anhänglichkeit an das Institut erkennen. Unsere Beilage zeigt den aus dem Jahre 1834 stammenden Hymnus „Benedicta et venerabilis es virgo Maria"; ausserdem besitzt die Singakademie noch die eigenhändigen Partituren des im gleichen Jahre komponierten 54. Psalms „Deus in nomine tuo salvum me fac" und des 1836 in Bologna entstandenen „Pater noster". Der folgende, bisher unveröffentlichte Brief aus Rom vom 31. Januar 1835 an den Generalintendanten Graf Redern gibt wiederum ein Bild von der Fortdauer der Beziehungen zu den Hofkreisen. Er lautet:

Rom, den 31. Januar 1835.

Hochgeborener Herr Graf. Höchst zu verehrender Herr Generalintendant.

Ew. Hochgeboren wollen zuvörderst erlauben, dass ich Ihnen meinen unter-

tänigsten und aufrichtigsten Glückwunsch zu Ihrer Vermählung darbringe, indem ich mich Ihrem geehrten Wohlwollen empfehle und der verehrten Frau Gräfin Gemahlin die Versicherungen meines Respektes zu Füssen lege.

Ew. Hochgeboren geehrte Zuschrift vom 15. Juni v. J. gab mir aufs neue den Beweis, wie die Königliche Bühne unter der Intendanz in reger Tätigkeit zu immer grösserer Vollkommenheit emporstrebt. Wäre ich doch auch recht bald wieder in Ihrer Nähe, um in Kunstgenüssen, die ich hier fast gänzlich entbehren muss, schwelgen zu können. — Darf ich fragen, wie die Vorstellung des „Ali Baba"[1]) abgelaufen ist und welchen Eindruck diese Oper beim Publikum hervorgebracht hat?

Hier sind nun die Theater für die diesjährige Carnavalsaison eröffnet und ich eile, Ew. Hochgeboren über deren Leistungen einige Nachricht zu geben. — Im grossen Theater Apollo gab man zuerst die Oper „Parisina" von Donizetti, die dem Publikum aber nicht sehr gefiel, und auch für die Königliche Bühne keine Akquisition sein würde; — dann gab man die Oper „Caritea" von Mercadante, die eine der langweiligsten ist, die man sich denken kann; und jetzt ist man mit der Aufführung der dritten Carnavalsoper „Semiramide" beschäftigt. — Ein neues Ballet „Ezzelino" hat sich während der Aufführung dieser drei Opern stets auf dem Repertoire erhalten und ist wirklich sehr gut; es ist tragischen Inhalts. — Die Chöre und das Orchester sind wie auch sonst immer schlecht und die Solosänger missfallen dem Publikum, und auch mir; bis auf die Primadonna dieses Theaters, Dlle. Unger, welche ganz ausserordentlich gefällt und wirklich sehr gut singt und spielt; ich halte dafür, dass diese Sängerin, da sie als Deutsche auch deutsch singt, bei uns sehr gefallen würde.

Das kleinere Theater Valle gab zuerst eine neue von Ricci für dieselbe komponierte Oper komischen Inhalts mit dem Titel „Chi dura vince". Die Musik enthält gute Stücke, aber das Buch, welches Feretti gemacht hat, ist überaus miserabel. Das Ensemble ist in diesem Theater, da es weniger Mittel als das grosse hat, noch weniger gut, doch muss ich auch hier die erste Sängerin Dlle. Adeline Speck lobend herausheben; sie hat eine sehr gute Schule, aber leider ist die Stimme ein wenig belegt. Auch sie ist eine Deutsche; und es gewinnt den Anschein, als ob auch in dieser Kunst Deutschland anfangen wolle, Italien den Rang abzulaufen. — Nachdem diese Oper einige Male gegeben war, ohne grossen Erfolg zu haben, hat man wieder seine Zuflucht zu Bellinis „Sonnambula" genommen, in welcher neben Dlle. Speck der berühmte David singt; er hat aber nicht die geringste Stimme mehr und ist wirklich eine bejammernswerte Erscheinung eines verrosteten Sängers.

Das Resultat meines Referats kann also nur sein, dass die Königliche Bühne mit keiner der hier neu gegebenen Opern eine Akquisition machen könnte. Mlle. Unger aber würde bei uns gewiss eben so gerechte Anerkennung finden, als es jetzt hier der Fall ist. — Ein Musiker aus Berlin, Herr Landsberg, der jetzt aus Paris kommt und Dlle. Unger von dort her kennt, hat mir gesagt, dass sie mit der Königlichen Bühne in Unterhandlung stehe. Wenn das so ist, so kann ich nur wünschen, dass mein Urteil über sie bei ihrem dortigen Erscheinen die Zustimmung Ew. Hochgeboren verdienen möge.

Was meine Person betrifft, so habe ich vieles und verschiedenartiges komponiert, wovon eine Arbeit, ein zehnstimmiger Psalm a capella, den ich an die Singakademie gesandt habe, nächstens von derselben ausgeführt werden wird, wie mir die Vorsteherschaft schreibt. Könnte ich doch auch einmal so glücklich sein, etwas für die Königliche Bühne schreiben zu können!

[1]) von Cherubini, aufgeführt 27. Febr. 1835.

Dürfte ich auch um einige Worte über die Aufnahme von Reissigers „Felsenmühle von Etalières" bitten?

Genehmigen Sie, hochzuverehrender Herr Graf, die hochachtungsvolle Gesinnung, mit welcher ich die Ehre habe, mich zu nennen Ew. Hochgeboren untertänigster Diener gez. Otto Nicolai

Das Band, das ihn mit der Heimat verknüpfte, wurde allerdings mit der Zeit lockerer, als Nicolai seine Organistenstelle aufgab und die Laufbahn des italienischen Opernkomponisten einschlug; aber er benutzt sogleich jede Gelegenheit, um wieder auf deutschem Boden und im Dienste deutscher Kunst tätig zu sein, und nachdem er schon das Jahr 1837/38 als Kapellmeister des Hofoperntheaters in Wien verbracht, tritt er am 1. August 1841 dort ein sechsjähriges Engagement als Hofkapellmeister an.

Zur Feier des 300jährigen Bestehens der Universität Königsberg als verdienstvoller Mitbürger der Stadt eingeladen, nahm Nicolai am 1. Juli 1844 Urlaub und reiste am 6. Juli, nachdem ihm tags zuvor König Friedrich Wilhelm IV. durch den Gesandten in Wien, Baron Kanitz, den Roten Adlerorden hatte überreichen lassen, über Prag, Dresden und Leipzig nach Berlin, wo er nach zehnjähriger Abwesenheit am 13. Juli wieder eintraf. Durch Bunsen, damals Gesandten in London, der gerade in Berlin anwesend war, erfuhr der König von Nicolais Ankunft und gewährte dem Künstler eine Audienz in Sanssouci, in der er ihm befahl, den Domchor anzuhören, die Liturgie noch einmal ganz zu komponieren, mit dem Domchor das Paternoster seiner Komposition und eine römische Psalmodie einzustudieren und die Aufführung so vorzubereiten, dass sie noch vor der Abreise des Königs nach Wien erfolgen könne.

Am 25. Juli fand das Konzert dann im königlichen Schlosse zu Berlin statt zur vollen Zufriedenheit des Königs, der Nicolai mit den Worten „Auf Wiedersehen in Königsberg" ungemein gnädig entliess. Am nächsten Tage traten die Majestäten die Reise an und an diesem Morgen war es, wo der unglückselige Tschech auf den König schoss.

Generalintendant von Küstner forderte nach dem Konzert Nicolai auf, seine Oper „Die Heimkehr des Verbannten" einzureichen, und auch der Minister Eichhorn enthot ihn zu einer Unterredung. So vielfach geehrt verliess er Berlin am 27. Juli wieder und ging zur Festfeier nach Königsberg, für die er seine bekannte Ouvertüre über „Ein feste Burg ist unser Gott" komponiert hatte, und wurde auch dort wieder vom König ganz besonders ausgezeichnet. Schon hier kam es zur Sprache, dass der König Nicolai nach Berlin zu ziehen beabsichtige, und kaum war letzterer wieder in Wien angekommen, als tatsächlich Graf Redern anfragte, ob Nicolai gesonnen sei, die Domchor-Direktorstelle anzunehmen, da Mendelssohn nicht in Berlin bleiben werde. Nicolai antwortete zustimmend, verlangte aber auch als Theaterkapellmeister angestellt zu werden, konnte sich jedoch,

trotzdem seine Forderungen bewilligt wurden und ein Gehalt von 2000 Talern schon fest vereinbart war, am Ende nicht entschliessen, Wien zu verlassen, weil der Vertrag nur auf zwei Jahre vorläufig abgeschlossen werden sollte. Als aber in Wien seine Hoffnungen auf eine lebenslängliche Anstellung sich auch nicht verwirklichten, löste er seinen dortigen Kontrakt April 1847, ging zunächst zu seiner Erholung ins Bad und dann nach Berlin, wo er am 28. September 1847 eintraf. Über die folgende Zeit mögen Nicolais eigene Aufzeichnungen aus dem bisher unbekannt gebliebenen letzten Tagebuche, die hier zum ersten Male zur Veröffentlichung gelangen, das Nähere berichten.

„Nachdem ich mich in Berlin ein wenig wohnlich eingerichtet hatte und meine Effekten aus Wien eingetroffen waren, schrieb ich am 10. Oktober an den König, ihm meine Ankunft anzeigend. Ich wurde bereits zwei Tage später zu Seiner Majestät zum Diner geladen und bereits am 14. Oktober erhielt ich eine Einladung zu dem geheimen Kabinetsrat Illaire, der mir die offizielle Mitteilung machte, dass Se. Majestät gewillt sei, mich als Kapellmeister zu behalten, an Stelle des im März 48 in Pension zu versetzenden Herrn Henning, beim Theater, und zugleich als Kapellmeister bei dem Dom. Meyerbeer, der um diese Zeit gerade in Berlin war und der bei seiner Anwesenheit in Wien meine Fähigkeiten als Kapellmeister kennen gelernt hatte, hat zu der schnellen und bestimmten Entschliessung des Königs bedeutend beigetragen. Ich nahm das Anerbieten an. Jedoch der Generalintendant der Königl. Schauspiele, Herr von Küstner, mochte wohl mit dieser Entschliessung des Königs nicht sehr zufrieden sein, denn er hatte seinen Freund, den dermalen bayrischen Hofkapellmeister Franz Lachner in München für die Kapellmeisterstelle beim Theater bereits vorgeschlagen. Er suchte daher mein Engagement zu verhindern und verzögerte meine von ihm zu vollziehende Anstellung länger und länger. Ich weiss sogar, dass er erst nach Wien schrieb, um genaue Erkundigungen über mich einzuziehen, — Indes es war kein Grund zu finden, sich mit Recht der Bestimmung des Königs zu widersetzen, und somit sah er sich endlich genötigt, meine Anstellung definitiv zu vollziehen, welches jedoch erst im Februar 1848 geschehen ist. In dieser Zeit starb Mendelssohn (Felix) in Leipzig. Ich beendigte im Oktober in Berlin die Komposition des 98. Psalms und komponierte auch die ganze evangelische Liturgie achtstimmig für den Domchor. Diese Kompositionen führte ich anfangs November 47 in Potsdam in der vom König neuerbauten Kirche in Sanssouci (Friedenskirche) auf, vor dem König und der Königin mit dem Domchor. Ich wurde an diesem Tage wieder zur königl. Tafel gezogen, die diesmal ganz klein war und bei der ich die Ehre hatte, des königlichen Paares vis-à-vis zu sein. Die Leutseligkeit und Liebenswürdigkeit des Königs war ausserordentlich, und sein Umgang mit der Königin, die er „Elise, du" nannte und die diese Titulatur ebenso einfach mit „du" erwiderte, hat mir sehr wohlgetan. Der König weiss sehr viel. Erst nach dem Kaffee, der bei angezündetem Kamin bereits in der Dämmerung getrunken wurde — (es war in den Zimmern des königl. Schlosses in Sanssouci, wo Friedrich der Grosse zu weilen pflegte) — verliess uns das königliche Paar. — Der Generalintendant der Königl. Hofmusik, Graf Redern, hat sich bei alledem sehr freundlich und wohlwollend gegen mich gezeigt. — Am 11. November leitete ich ein zu Ehren des Namenstages der Königin in Charlottenburg stattgefundenes Hofkonzert am Klavier. Die italienischen Sänger (damals im Königstädter Theater fungierend) sangen in demselben. Am 19. November führte ich in der Kirche in Char-

lottenburg beim Gottesdienste eine zweite von mir gesetzte kleinere vierstimmige Liturgie auf, die ich zum Namenstage der Königin ihr überreicht hatte.

1848.

Später im Winter dirigierte ich noch am Klavier zwei andere Hofkonzerte, die im Königl. Schlosse zu Berlin stattfanden. In einem derselben sangen Mme. Viardot und Dlle. Tuczek das erste Duett aus meiner neuen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor", welches dem Könige so gefiel, dass er ein paar Tage später dem Generalintendanten von Küstner anzeigen liess, er möge diese Oper geben lassen. Dieser sprach mit mir deshalb, ich konnte jedoch leider nicht darauf eingehen, weil die Berliner Bühne keinen Buffobassisten besitzt. Mit dem 1. März 48 trat ich nun mein neues Amt an. Ich habe einstweilen nur einen zweijährigen Kontrakt erhalten, worin ich auch ausgemacht habe, dass meine Oper „Die Heimkehr des Verbannten" gegeben wird und ich jährlich einen Monat Urlaub habe. Mein Gehalt ist 2000 Taler, 1500 für das Theater und 500 für den Dom.

Mein Kollege im Theater, mir gleichgestellt, ist Wilhelm Taubert. Im Dom dirigiert und fungiert Musikdirektor Neithardt. Taubert ist sehr neidisch, sieht mich ungern und rivalisiert mit mir. Neithardt ist freundlich und gutmütig; auch komme ich ihm wenig in die Quere, da das Theater meine ganze Zeit in Anspruch nimmt. Da ich jedoch laut Kontrakt „die obere technische Leitung des Domchors" habe, so bin ich ihm eigentlich vorgesetzt. Diese Stellung muss definitiv bestimmter werden, wenn ich sie länger behalten soll als dieser Kontrakt lautet ...

Für die Zeit meines Wartens in Berlin, vom Oktober bis 1. März, habe ich keine Entschädigung erhalten, was hoffentlich geschehen wird, besonders da ich in dieser Zeit sogar mehrfach Konzerte bei Hofe dirigiert, auch die Liturgie auf Königs Befehl komponiert habe. Jetzt mag ich aber nicht darum einkommen, in dieser fürchterlichen Epoche, wo der arme König wahrlich für mich keine Zeit und keine Gedanken haben kann.

Es war nämlich in der Nacht vom 18. zum 19. März, als die Revolution losbrach, welche die Zustände Preussens hervorrief, die uns gegenwärtig bedrücken. Ich wohnte in der Leipziger Strasse No. 86, und an den Ecken dieser Strasse, zur rechten und linken Hand, hatte das Volk Barrikaden erbaut. Das Militär, welches durch das Potsdamer Tor hereinkam, schoss die Barrikaden vor sich nieder und fasste gerade vor meinem Hause Posto, wo es die ganze Nacht durch schoss und beschossen wurde. Jedoch war dies noch nicht einmal einer der heftigsten Kampfplätze. Das war eine fürchterliche Nacht; es war von Sonnabend auf Sonntag. Sonntag früh erschien der königl. Befehl für das Militär, die Stadt zu räumen. Da die Theater geschlossen wurden, so ging ich auf zwei Tage aufs Land zu meinem Freunde Georg von Bredow auf Wagenitz (bei Friesack).

Die noch immerfort seitdem gärenden politischen Zustände haben natürlich in Berlin, wie überall, alles Interesse für die Künste dermalen beiseite geschoben. Demgemäss habe ich auch die Aufführung meiner Oper „Die Heimkehr des Verbannten", von der die Proben bereits begonnen hatten, bis zum Herbst hinausgeschoben. Als Dirigent aber habe ich bereits viel zu tun gehabt und die Opern Vestalin (mit der ich debütierte), Don Juan, Hugenotten, Zar und Zimmermann, Liebestrank (Donizetti), Oberon (den ich neu einstudierte und damit bedeutendes öffentliches Lob einerntete), Wilhelm Tell und Zauberflöte dirigiert. Die Kgl. Kapelle scheint mit mir sehr zufrieden zu sein; dagegen habe ich an ihr viel zu wünschen übrig gefunden, bin aber Gott sei Dank klug genug gewesen, nicht mit der Tür ins Haus zu fallen. Die Verteilung der Opern zwischen Taubert und mir hat viel zu schaffen gemacht, bis sie kontraktlich festgestellt wurde. Ich machte die Teilung vor meiner

Unterschrift aus. Mit Taubert bin ich leider sehr gespannt, denn der Mann ist furchtbar neidisch. Welche Wonne müsste es sein, mit Liebe und Wohlwollen in der Welt leben zu können. Es ist genug, etwas zu sein, um bittere Feinde zu haben. Hierbei sei erwähnt, dass die Berliner noch nicht die entfernteste Ahnung von Symphonie-Aufführungen haben in der Vollkommenheit, wie ich die philharmonischen Konzerte in Wien hinstellte; dabei glauben sie aber, dass sie es besser als die ganze Welt machen. Die traurige Arroganz, die mir bei den Berlinern immer als Eigenschaft vorwaltend erschien, finde ich auch jetzt so ihnen wieder! Als Mensch werde ich Italien und Wien noch lange schwer vermissen und als Künstler für Wien kaum ein Äquivalent finden, es müsste denn in der verständigen, besser organisierten Einrichtung des Orchesters sein. In Berlin ist wohl mehr Ordnung, die ich in Wien oft so schwer vermisste, — aber der Wiener hat wohl mehr musikalisches Blut, während hier die Musik mehr angelernt ist. Im Süden hat's halt mehr Talent! —

Jetzt sollen wir also ein einiges grosses Deutschland haben! Werden wir denn auch endlich einmal eine einige deutsche Kunst erringen?! — Ich bin nicht abgeneigt, einen grossen Aufsatz an die Reichsversammlung in Frankfurt zu richten, um sie zu veranlassen, auch auf die Künste Rücksicht zu nehmen, und um die Mängel aufzudecken, die den Grund geben, dass wir eine deutsche Oper so gut wie noch gar nicht haben.

Unterdessen ist nun auch in Berlin die Cholera ausgebrochen, und ich fürchte mich wohl etwas, denn es ist das erstemal, dass ich in einer von dieser Krankheit ergriffenen Stadt leben muss. Welche Zeit! Krieg, Revolution und Pest! ...

In der letzten Hälfte September eine Oper „Der Rotmantel" von Richard Wüerst durchgesehen und der Intendanz zur Aufführung empfohlen.

Am 4. Oktober eine Oper: Loriel mit Musik von einem gewissen Julius Bendix zur Ansicht erhalten, als das Produkt eines Unwissenden erkannt und die Annahme abgelehnt bei der Intendanz."

Damit schliessen Nicolais Aufzeichnungen, denen hier nur das auf Berlin bezügliche entnommen ist. Die kurze Spanne Zeit, die dem Meister noch bleiben sollte, füllte zunächst die Fertigstellung seiner „Lustigen Weiber" aus, deren erste Nummer zwar schon 1845 in Wien entstanden war, von der aber noch fünf Nummern der Vollendung harrten. Am 18. Oktober 1848 schloss er das Duett zwischen Fenton und Reich (No. 3) ab, am 22. Januar 1849 das Lied der Frau Reich vom Jäger Herne (No. 10), am 27. Januar das letzte Finale (No. 17), am 10. Februar die Arie der Anna (No. 11) und am 20. Februar als letzte Nummer das Trinklied des Falstaff zu Anfang des zweiten Aktes (No. 5). Wenige Wochen später, am 9. März, fand die Uraufführung der „Lustigen Weiber" im Opernhause statt. Ein denkwürdiger Abend in der Geschichte der deutschen komischen Oper, in der Nicolais Werk bei den wenigen Meisterschöpfungen verzeichnet steht, die zu bleibender Bedeutung gelangt sind und in ihrer Frische und Heiterkeit auch heute noch wie ein Jungbrunnen wirken, während eine völlig neue Musikepoche so viele einst bejubelte Erscheinungen gänzlich verdrängt hat.

Der Erfolg der Erstaufführung war ein warmer, herzlicher, und der damals noch seltene Fall, dass der Komponist mit den Hauptdarstellern

wiederholt stürmisch gerufen wurde, bekräftigte das günstige Urteil des Publikums. Von den kritischen Stimmen sei die des Dr. Lange hier erwähnt, die zu dem Ergebnis kommt, „dass der Komponist jedenfalls ein sehr interessantes und musikalisch schätzenswertes Werk vorgeführt hat, aus dem Talent der Erfindung und eine ausgeschriebene und gewandte Feder hervorleuchtet". Bemerkenswert ist namentlich der Schlussatz: „Um wahrhaft Grosses und Neues zu liefern, dazu bedarf es einer neuen Zeit, nach unserer Meinung sogar eines ganz neuen Stadiums in der Entwicklung unseres Volkslebens."

Und wirklich, erst das neugeeinigte grosse Deutschland brachte uns das Kunstwerk von Bayreuth.

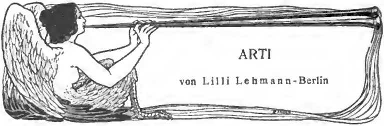
Nur noch drei Wiederholungen seiner „Lustigen Weiber", mit denen er so verheissungsvoll die Laufbahn als deutscher Opernkomponist betreten hatte, konnte Nicolai leiten (am 11., 20. und 25. März) dann machte am 11. Mai 1849 ein Schlaganfall dem Leben des noch nicht 39jährigen ein jähes Ende. Viele schöne Hoffnungen wurden mit ihm zu Grabe getragen, als man ihn auf dem Neuen Dorotheenstädtischen Kirchhof in der Liesenstrasse zur letzten Ruhe bettete.

Erst nach seinem Tode konnte seine erfolgte Ernennung zum ordentlichen Mitgliede der Kgl. Akademie der Künste bekannt gegeben werden.

Am 22. Mai veranstaltete die Singakademie eine würdige Gedenkfeier für Nicolai und zwei andere im gleichen Monat verstorbene Mitglieder, die Kammersängerin Amalie Hähnel und den ebenfalls früh heimgegangenen Komponisten Otto Thiesen, bei der noch einmal Nicolais Agnus Dei erklang. Die Kgl. Oper brachte am 19. November desselben Jahres noch seine neuerliche Umarbeitung des ursprünglich italienischen „Il Proscritto" (am 13. März 1841 zuerst in Mailand gegeben) unter dem Titel „Der Verbannte" zur Aufführung, ein Werk, das nach den deutsch empfundenen, lebensprühenden „Lustigen Weibern" natürlich keinen Erfolg erringen konnte und nach der zweiten Vorstellung vom Spielplan verschwand.

Ein Grabmal stiftete ihm der Berliner Tonkünstlerverein, dessen überaus rühriges Mitglied Nicolai geworden war, und am zweiten Jahrestage seines Todes, 11. Mai 1851, konnte es unter entsprechender Feierlichkeit enthüllt werden. Der Domchor sang des Meisters 31. Psalm und Flodoard Geyer hielt die Gedächtnisrede. Sonstige öffentliche Ehrungen sind Nicolai weder in Berlin noch anderwärts zuteil geworden.

Sein Andenken aber lebt fort, sich immer wieder erneuend, in seinem heitern Lebenswerke, dessen melodische Weisen ertönen, wo nur auf der Erde Musik gemacht wird, und Berlin, das dem im Leben so wenig glücklichen Tondichter die ersten und die letzten Lorbeeren erblühen liess, darf mit Stolz Otto Nicolai den seinen nennen.



ARTI

von Lilli Lehmann-Berlin

Als ich im Frühjahr 1904 meine Fideliostudie in Wien vorlas, war Nachstehendes längst aufgeschrieben. Es hatte nichts damit zu schaffen, dass der Fidelio wenige Monate später an der Wiener Hofoper neueinstudiert, mit neuen Dekorationen und Kostümen herausgebracht werden sollte, was mir bis dahin völlig unbekannt geblieben war. Die Bilder, die mein Urteil veranlassten, waren älteren Datums.

Wohl würde mir die Wiener Neuinszenierung des Fidelio, die ich später genau kennen lernte, Anhaltspunkte und Beweismaterial genug geboten haben für meine Behauptungen. Da aber bei mir alles in dem einzigen Wunsche: Bühnenkunst und Künstlern dienstbar zu sein, zusammenfliesst, so ziehe ich vor, mich auf allgemeines zu beschränken.

Vor einem Jahre lag also meinen Aufzeichnungen besonders der Fidelio zugrunde; doch gelten meine Wünsche und Anschauungen nicht ihm allein. Sie umfassen alle jene guten Werke, die unser Repertoire beherrschen oder wenigstens beherrschen sollten.

Man kennt mich genügend, um zu wissen, wie ich stets eifrig bemüht gewesen bin, althergebrachte, offenbare Unwahrheiten von der Bühne sowohl als auch aus meinen Darstellungen zu verbannen, und wie ich alle Neuerungen in diesem Sinne mit Freuden begrüsste.

Hingegen bin ich weit davon entfernt, auch nur das geringste Zugeständnis an Neuerungen da zu machen, wo es der Handlung, den Darstellern, oder gar dem Stil des Werks den Rahmen nähme, dessen sie bedürfen, um im Sinne des Schöpfers, und vergessen wir nicht zu sagen, im Sinne des Theaters wirksam zu bleiben.

Die Handlung eines Stücks oder einer Oper, die oft viele Jahrzehnte umfasst, jedoch auf das knappeste Zeitmass für einen Theaterabend zusammengefügt ist, gibt genügend zu sehen und zu denken. Dort wo es sich um die Unterstützung der Darsteller durch Nebendinge handelt, mit denen sie eine erhöhte Wirkung ihrer geistigen Aufgaben zu erzielen glauben, muss alles geschehen, was sich mit der Aufgabe und dem Gefühl des verständigen Darstellers deckt. Alles andere ist störend. Auffallend wirkende Nebensachen entkräften das eigentliche Bild des Werkes anstatt es zu unterstützen. Es ist unkünstlerisch.

Mir ist's, als läge der Erfolg eines Bühnenwerks weit mehr in der innerlichen Vertiefung der Charaktere, in der Kunst des Gesangs und in der genialen Darstellung, als im neuen Gewand. Doch glauben ja die meisten Direktoren, Kapellmeister und Regisseure, alten, wohlbekannten Repertoireopern keine besondere Zeit und Aufmerksamkeit mehr widmen zu müssen. Sie rechnen auch Fidelio gewohnheitsgemäss dazu, ohne der geistigen Schwierigkeiten zu gedenken, die gerade in der natürlichen und darum so ergreifenden Einfachheit liegen, auf der Beethovens Meisterwerk aufgebaut ist.

Hier greift seelisch alles ineinander, wenn scheinbar auch jeder für sich selber wirkt. Hier hängt alles von feinster Abtönung seelischer Akzente ab. Nicht von der Abtönung, wie sie ein guter Regisseur dem Ganzen geben kann, sondern von derjenigen des Künstlers. Denn es sind Menschen, die unsere Kunst dem Empfinden des Zuschauers nahe zu bringen haben. Und nicht nur diese allein. Auch die Gesetze, denen entweder sie selbst gehorchen oder durch die sie andre beeinflussen, müssen zur Anschauung gelangen. Darin liegt die grosse Aufgabe, der wir Künstler mit unserem Talent und Können gegenüber stehen, die wir mit Aufbietung all unserer geistigen und physischen Kräfte bewusst zu lösen haben. Ehrgeiz und Gewissenhaftigkeit dürfen immer unsere Führer dabei sein, sie spielen im Leben und Wirken des Künstlers beide grosse Rollen.

Würden Sorgfalt, Zeit, Mühe und Geld, die heutzutage für Dekorationen, Maschinerieen und Kostüme verausgabt werden, nur teilweise zum Studium von Gesangs- und Darstellungskunst verwandt, man käme zu ungleich wertvolleren, künstlerischen Resultaten. Man kann den Vorwurf weder den Künstlern, noch den Leitern ersparen, dass beide seit langem schon auf das erbärmlichste vernachlässigt werden.

Die geistige Wirkung, die die Künstler hervorbringen sollten, aber nicht mehr hervorzurufen imstande sind, sollen nun durch Kostüme usw. ersetzt werden.

Durch Aufwand von Dekorationen, Maschinerieen und Kostümen, die sich in bescheidenem Masse, ihrem Zweck entsprechend, den beiden Hauptkünsten unterordnen sollten, gewinnen wir einen Hauptfaktor: „Die Ausstattung," die eine geradezu verheerende Wirkung auf die ohnehin auf so schwachen Füssen stehende Bühnenkunst ausübt, sie samt dem Künstler in den Hintergrund drängt, wenn nicht gar ganz unter sich begräbt.

Dem Auge des Publikums werden unaufhörlich Zerstreuungen vorgegaukelt. Betäubt von all den Austattungswundern vermag niemand mehr dem eigentlichen Werke gesammelt zu folgen, da die Aufmerksamkeit mit tausend belanglosen Nebendingen vollauf beschäftigt ist. Das „dem Künstler so wertvolle naive Empfinden" des Publikums, sein andächtiges Zuhören,

sein natürliches Urteil für seelisch Schönes, wird systematisch untergraben, sicher ertötet.

Der zur Nebensache degradierte Künstler ist noch übler daran. Er empfindet die Ausstattung als unkünstlerische, unwürdige Spielerei und vermag seiner Kunst nicht mehr froh zu werden. Die Ausstattungssucht geht in vielen Fällen so weit, dass die Künstler nur noch Puppen der Kostümiers oder Staffagen der Dekorationsmaler und Maschinenmeister sind, die rücksichtslos da oder dorthin gestellt werden, gleichgültig, ob sie in ihren Puppenanzügen singen, stehen oder gehen können, ob sie vom Publikum gesehen oder gehört werden. Das geistige Schaffen des Künstlers ist für die Herren völlig belanglos. Ja, man erkennt die Werke selbst kaum mehr wieder in der neuen Fassung, in der nichts von der Ursprünglichkeit zu finden ist, die uns so fremd anweht, dass nicht einmal unser Erinnern sich mehr darin zurecht findet. Der Teufel hole die Ausstattung!

Obwohl ich die gute Absicht und Notwendigkeit gewisser Reformen auf diesem Gebiet nicht verkenne, dürfen wir doch nie vergessen, dass die Bühnenkunst einzig und allein aus dem geistigen Leben und Erleben genialer Künstler und deren wohlabgetöntem Zusammenspiel besteht, das eines fremden Aufputzes nicht bedarf. —

Wie steht es nun aber um die Künstler? Was können sie tun, um ihre Kunst und damit sich selber vor solcher Demütigung und Entwürdigung zu schützen? Wie konnte es überhaupt so weit kommen? Was ist die Ursache davon? Werden sie am Ende gar nach Verdienst behandelt? Da die augenblickliche Lage die höchste Gefahr für Bühnenkunst und Künstler in sich schliesst, ist die Frage nicht mehr zu umgehen. Wir sind gezwungen, sie nicht nur zu stellen, sondern sie auch zu beantworten.

Mit mittelmässigen und mancherlei untergeordneten Kräften werden an verschiedenen grossen Theatern einzelne überraschend gute Vorstellungen herausgebracht. Dort, wo sich ein verständiger Leiter mit besonderer Liebe eines Werkes annimmt und wo es sich nicht allein um die Ausstattungssucht handelt, obwohl jeder Ausstattungsversuch Gefahren der Übertreibung in sich birgt. Auf ausgiebigen Proben wird den einzelnen Mitgliedern jede Note, jedes Wort, jede Bewegung erklärt und einstudiert, und auf seine Autorität gestützt kann solch ein Leiter des Erfolges dann sicher sein.

Bei seinem Erfolg kommt auch der Ehrgeiz der Künstler auf seine Kosten. Wären sie objektiv genug, ihr Können und Nichtkönnen danach zu beurteilen, müsste ihnen die Art der Einstudierung über die notwendige künstlerische sowie technische Arbeit die Augen öffnen und ihnen den Weg weisen, der zu hervorragender Künstlerschaft, oft auch zu einsamer Höhe führt.



OTTO NICOLAI

IV. 24



OTTO NICOLAIS 1834 IN ROM KOMPONIERTER HYMNUS

IV. 24

Selbsterkenntnis und einsame Höhen sind aber nicht jedermanns Sache. Die geistige Arbeit, die andre für sie verrichten, ist den meisten bequemer, und der geborgte Erfolg befriedigt sie genau so gut als ein ehrlich verdienter.

Wenn die Spannkraft der leitenden Autorität nach den ersten drei bis vier Vorstellungen nachlässt, ist's auch um das Interesse derartiger Künstler geschehen und das alte „sich gehen lassen“, sagen wir besser „der alte Schlendrian“ stellt sich wieder ein. Wäre das möglich, wenn die Künstler selbständig schüfen? Nein, tausendmal nein; denn dann müssten sie sich selbst aufgeben und die Kunst dazu, und das bringt ein echter Künstler nicht übers Herz.

Daher kommt es also, dass man von ein und demselben Personal mitunter sehr gute und gleich darauf ganz unzulängliche Leistungen sieht, letzteres immer da, wo es sich allein überlassen bleibt. Wir folgern daraus, dass Einstudierungen im obigen Sinne ganz bedeutungslos für die Kunst sind, gar keinen oder nur ganz vorübergehenden Gewinn bringen, da unpersönliche Künstler, ohne fremde Anregung, bleibend wertvolles niemals zu leisten imstande sind, und das schaffende Genie allein Interesse zu wecken vermag. Darum halte ich es auch für sehr notwendig, dass grosse Künstler als Sterne dazwischen stehen, die die Atmosphäre des Genies mit sich bringen, die anregender wirkt als jede sonstige Autorität, weil sie immer da ist, mit sich fortreisst und stets aufs neue geboren wird.

An gutem Material fehlt es wohl nirgends, überall aber an gut geschultem und für eine lange, dauernde Bühnenlaufbahn wohl vorbereitetem Material. An Künstlern, die im Studium fortstrebend einer grossen Zukunft, einem bewussten Ziel entgegen arbeiten. Es fehlt den Jüngern gewöhnlich an den alleroberflächlichsten Bühnenkenntnissen. Meist sind es Anfänger, die immer Anfänger bleiben, von denen man mit Recht behaupten darf: sie hätten ihre Zukunft hinter sich. Mit der Zeit eignen sie sich wohl eine gewisse unkünstlerische Routine an, die oft noch weit unter dem Niveau der unbewussten Anfängerschaft steht.

Die arme Gesangskunst muss arg heruntergekommen sein, da sie uns wie ein Mirakel anmutet, wenn wir ihr z. B. in Bonci und Caruso begegnen, die doch beide in künstlerischem Sinne nur eigentlich recht gute Gesangskünstler sind und singen, wie jeder Sänger singen sollte. Ich spreche natürlich nicht von den individuellen Eigenschaften der Stimme, sondern nur von den Kenntnissen.

Welchen Begriff haben denn die Menschen im allgemeinen von der Gesangskunst? Anstatt sich im bewussten Studium immer mehr zu vervollkommnen, glauben die meisten nach zweijähriger Lehrzeit schon genug für die Kunst getan zu haben, um reicher Ernten sicher zu sein. Mit

einigen hundert, im besten Fall einigen tausend Mark, die sie ihrem Studium geopfert, glauben sie den Lehrer für sein Können, das dieser in seinem ganzen Leben zusammengetragen hat, für Geduld und Mühe genügend entlohnt. Sie schlagen das elende Opfer, das sie der Kunst damit bringen und das oft nicht einmal eines ist, von dem sie aber erwarten, dass es ihnen die Schleusen des Reichtums öffnet, himmelhoch an. Mit ungeheuren Ansprüchen treten sie an die öffentliche Ausübung ihrer Kunst, die diesen albernen Nichtskönnern eine Weile wehrlos und stumm gegenüber steht. Dann geht's wohl auch ohne sie, solange Stimmaterial und Jugendkraft herhalten. Wird nicht schon das Rohmaterial bejubelt und beklatscht als wär's was Rechts?

Die Kunst lässt ihrer aber nicht spotten, sie rächt sich bitter an dem Sänger, der nicht beizeiten seine Organe bewusst zu nützen gelernt hat. Nach kurzem Singen kämpft er jahrelang mit Todesangst in jeder Vorstellung, nicht wissend, ob ihm dieser Ton, jene Arie, die letzte Szene noch gelingen wird; bei der geringsten Anstrengung schreit er sich müde und heiser. Wie viele sind gezwungen, nach grossen Rollen Luftkurorte und Halsärzte aufzusuchen, wochenlang zu pausieren, um neuen Ängsten bei der nächsten Rolle anheimzufallen! Der zufälligen Hindernisse sind Legionen, die dem Unwissenden entgegentreten können. Das ist kein Genuss, keine Freude für den Künstler und auch für den Zuhörer nicht, dem sich die Angst des Künstlers schneller mitteilt als sich denken lässt.

Da fällt mir Goethe ein, der einmal zu Eckermann sagt:

„Man muss alt werden, und Geld genug haben, seine Forschungen bezahlen zu können. Jedes bonmot das ich sage, kostet mir eine Börse voll Gold, eine halbe Million meines Privatvermögens ist durch meine Hände gegangen, um das zu lernen, was ich jetzt weiss, nicht allein das ganze Vermögen meines Vaters, sondern auch mein Gehalt und mein bedeutendes literarisches Einkommen seit mehr als 50 Jahren. Ausserdem habe ich ein und eine halbe Million zu grossen Zwecken von fürstlichen Personen verausgaben sehen, denen ich nahe verbunden war und an deren Schritten, Gelingen und Misslingen ich teilnahm."

Man kann wenigstens daraus lernen, dass wir Kenntnisse nicht umsonst, nicht ohne Zeit, Mühe und Anstrengung erwerben können, und dass es wie Goethe sagt: „unendlicher Geduld" bedarf, um Künstler zu werden.

Direktoren, Kapellmeister oder Regisseure haben weder die Verpflichtung noch die Zeit, jedem Mitglied die Rollen zeitlebens einzustudieren. Geschieht es hier und da, bleibt's doch immer eine Gefälligkeit. Ist der Jünger nicht genügend vorbereitet, d. h. hat er nicht genug gelernt und nicht Talent genug, um später damit aus sich selbst künstlerisch zu schaffen, so mag er sonst was werden, zur Kunst taugt er mir nicht!

Ich möchte kühn behaupten, dass nur diejenigen wertvolles Talent besitzen, die, trotz aller frühen Erfolge sich ihrer Unfertigkeit bald bewusst,

entweder rastlos an sich selbst arbeiten, indem sie andern bedeutenden Künstlern ablauschen, was gut ist, oder diejenigen Lehrkräfte aufzufinden wissen, deren Kenntnisse ihnen den grössten Vorteil sichern und deren Lehren sie sich so lange bedienen, bis sie selbst die künstlerische Reife erlangt haben.

Wirklich rein ist nur die Freude am Studium der Kunst, nicht der Erfolg. Das Studium bleibt, der Erfolg rauscht schnell vorüber. Ich kenne jemand, dem das dauernde Studium der Gesangskunst solches Glück gewährt, dass er trotz seiner Jugend nicht mehr an die Öffentlichkeit will. Und ich selbst möchte noch 20 Jahre vor mir dem Studium zu widmen haben, ich wollte gewiss nicht müde werden; so interessant ist das Studium der Gesangskunst. Je mehr man davon kennen lernt, je mehr wird man sich bewusst, wieviel man noch kennen lernen sollte. Bei jeder neuen Erkenntnis überkommt uns ein Glücksgefühl. Schwerlich würde jemand als Schande betrachten, noch in spätesten Jahren zu lernen, was so wenige wissen, wissen können, wenn er ein einzigesmal in die herrlichen Wunder hineingesehen und -gehört hätte!

Nicht nur um sich etwaiger Fehler zu entledigen sollten sie also weiter studieren, sondern um die Art der Arbeit kennen zu lernen, die ihnen allein eine herrschende Stellung zu erobern und zu erhalten imstande ist.

Je grösser der Künstler, je unnachsichtiger wird er mit seinen eigenen Leistungen sein. Strengste Selbstkritik und Kritik aller derer, die an leitender Stelle die Verantwortung übernahmen, dem Publikum Meisterwerke vorzuführen, wie sie von deren Schöpfern gedacht — haben dort zu walten, wo es sich um öffentliche Ausübung der Kunst handelt.

Während Publikum und Kritik von grossen Künstlern erzogen werden, sollten Publikum und Kritik an der Erziehung von Kunstjüngern teilnehmen, ihnen nicht gleich, ohne dass sie sich Verdienste erworben haben, zu viel Weihrauch streuen und bei aller ihnen zu gewährenden Nachsicht schonungslos ablehnen was der Kunst unwürdig ist.

Wer es mit der Kunst ernst meint kann gar nicht eindringlich genug mahnen:

Lasst euch in dem Studium des Selbstschaffens unterweisen, denn auch das will und kann gelernt werden. Studiert vor allem andern das Phänomen des Singens, das unerlässlich, unerschöpflich immer neue Wunder und Hilfsquellen des Ausdrucks dem sich Unterrichtenden erschliesst. Studiert die Schauspielkunst, die nicht zu entbehren ist, und glaubt nicht, dass sie veraltet sei, weil man ihr nur noch so selten begegnet.

Richard Wagner hat Sprache und Ausdruck, ja die ganze altitalienische Opernform umgestaltet. Die alte italienische Gesangskunst, auf der jedes Singen beruht, die hielt er hoch, wenn er sich ihrer technischen

Geläufigkeit auch kaum bediente. Auf was beruht denn aber die Beweglichkeit der Stimme, die Gesangstechnik? Doch nur auf denselben Gesetzen wie fehlerfreier getragener Gesang. Beide machen den Bel canto aus. Wer eines nicht kann, kann auch das andre nicht. Alle die darum meinen, Richard Wagner habe die Gesangs**kunst** ebenfalls reformiert, haben ihn gründlich missverstanden. Um so williger freilich, als sie sich nun der Mühe enthoben glauben, ein langes Gesangsstudium treiben zu müssen. Wie aber führen Gesangsunkundige Wagners Werke auf die Dauer durch? Sie gehen einfach an ihnen zugrunde und schieben es nicht ihrer Unkenntnis, sondern Richard Wagner in die Schuhe.

Wir beten aber ausser ihm noch andre mächtige Götter an: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Verdi und andere mehr, die alle gesungen, gut gesungen sein wollen, und die jeder Sänger wahrhaft meisterlich zu singen sich zur Ehre rechnen sollte. Denn gleich der Technik beruht auch die Mannigfaltigkeit des Stils auf dem einzigen Gesetz der Gesangskunst: „dem wissenden Können". Jeder Sänger, der eines oder das andere nicht kann, stellt sich ein Armutszeugnis aus.

Da der Hauptausdruck von der unnatürlichen Theatergeste durch Richard Wagner endgültig auf Wort und Musik überging, so lehrte er, sich der Bewegungen in vielen Fällen ganz zu entraten, d. h. sie wurden überflüssig — oder sie auf das kleinste Mass zu beschränken. Wie so vieles andere wurde auch diese Lehre missverstanden, denn viele glauben nun garnicht mehr spielen zu müssen.

Es ist bekannt, dass er als einziger Regisseur ganze Szenen ergreifend vorspielte; aber nur denen, die allein nichts damit anzufangen wussten. Selbstschaffende liess er gewähren, ohne an ihrer Auffassung zu rütteln. Er gewann dadurch statt am Faden gezogene Theaterpuppen **lebendige Menschen**. Deshalb konnte vieles unter seiner Leitung zu elementarer, unvergesslicher Wirkung gelangen, dessen sich das heutige sogenannte „junge Bayreuth" nicht mehr rühmen kann, das aber in allen denen lebt, die Richard Wagner verstanden.

Menschen sollen aus dem Künstler sprechen, singen, spielen! Persönlich wird der Künstler durch seine individuelle Beobachtung und Empfindung, die er „kristallisiert", in der Darstellung menschlicher Charaktere zum Ausdruck bringt, zu deren Wiedergabe er jedoch der technisch vollendeten Meisterschaft bedarf.

Nicht um den lauten Beifall der Menge soll er ringen, nur um den seelisch unauslöschlichen Eindruck, den er — vielleicht in einem einzigen seiner Zuhörer — zurücklässt.

DER RUBINSTEIN-PREIS 1905

von Dr. Otto Neitzel-Köln



Diejenigen unter uns Musikanten, denen Fortuna den goldnen Mandarinenknopf verliehen hat, haben sich im allgemeinen auch als gute Kerle bewiesen und sich auf den schönsten Nebensport der Reichen besonnen, den Taler zum Heil ihrer minderbegnadeten Kollegen rollen zu lassen. Namentlich ist das mit den Virtuosen der Fall gewesen, freilich nicht mit dem ersten und vielleicht unerreichbarsten von allen, Paganini, der zeitlebens ein Geizkragen schlimmster Sorte war. Es sei daran erinnert, dass die Basiliskenblicke, die er jedesmal während der ersten Tutti bis in die Abgründe der Logen hineinschoss und die manches empfindsame Gemüt bis ins Innerste erschauern machten, keinen andern Zweck hatten, als festzustellen, wieviel Besucher annähernd die Logen füllten, damit Paganini den Konzertunternehmer bei der Abrechnung kontrollieren konnte. Die berühmten 10000 Frcs., die Paganini Berlioz für die Zueignung der Harold-Symphonie spendete, deren Solo er, obschon von ihm selbst angeregt, nie gespielt hat, waren nach glaubwürdigen Quellen ein Schachzug des Konzertagenten Paganini's, darauf berechnet, die bösen Zungen in Paris über Paganini's Geiz verstummen zu machen und eine gute Reklame für das bevorstehende Konzert abzugeben. Liszt war im Gegensatz zu Paganini von grossartigem Wohltätigkeitssinn beseelt. Er, der auf dem Instrument der Vox publica beinahe so meisterhaft zu spielen wusste, wie auf dem Klavier, vermied es in diesem Punkt sogar, sich jenes Instruments zu bedienen: zahllose seiner guten Dienste blieben unbekannt, wie denn seine kleinen Geschenke an Wagner erst durch die Veröffentlichung seines Briefwechsels ans Tageslicht gekommen sind. Bülow hatte stets eine offene Hand für bedürftige Kollegen und Institute. Verdi hat ein Altersheim für invalide Musiker errichtet. Als Saint-Saëns sein 50jähriges Künstlerjubiläum feierte, überwies er die ganzen 12000 Frcs., die das Jubiläumskonzert eintrug, der Pensionskasse der Orchestermusiker in Paris. Hoffentlich stacheln diese Beispiele die begüterten Zeitgenossen an, aus ihrer bisher geübten Reserve hervorzutreten und mit ihren bisher zurückgehaltenen Reserven herauszurücken, damit auch ihre Namen in das goldne Buch der wohltätigen

Tonkünstler eingetragen werden. Ein leuchtendes Beispiel unter ihnen hat Paderewski bereits gegeben, der sehr häufig, und ebenfalls ohne viel Aufhebens, seine Kunst in den Dienst der Nächstenliebe gestellt hat.

Der echtbürtige Erbe Liszts in dieser Hinsicht war Anton Rubinstein, der wohl den dritten Teil seiner Einkünfte für wohltätige Zwecke hergab. Wie leuchteten seine Augen, als er dem Verfasser ein Jahr vor seinem Tode im „Europäischen Hof" in Dresden von den zwei Konzerten in Petersburg und Moskau erzählte, die ihm für gute Zwecke 32000 Mk. eingetragen hatten. 32000 Mk.!, wiederholte er ein paarmal nicht ohne Stolz darüber, dass „ein bischen Tastenklopfen" eine so erkleckliche Summe eingebracht hatte.

In dem Rubinsteinpreise nun hat er sich ein Denkmal gesetzt, das so lange standhalten wird, wie die kapitalistische Weltordnung überhaupt, genauer gesagt, wie die Integrität der russischen Staatsfinanzen.[1]) Die Zinsen des von ihm gestifteten Kapitals betragen alle fünf Jahre 10000 Frcs., von denen die Hälfte für den besten Pianisten, die andre Hälfte für den besten Komponisten im Alter von 20 bis 26 Jahren bestimmt ist. Das weibliche Geschlecht, das Rubinstein so wenig wie Wotan verachtete (vgl. Walküre, zweiter Akt, Duett zwischen ihm und Fricka), hat der Undankbare leider ganz ausgeschlossen. Die Preise wurden, mit 1890 beginnend, abwechselnd in St. Petersburg, Berlin, Wien und jetzt Paris ausgefochten. In diesem Jahre des — Unheils, muss man wohl in bezug auf den Krieg im Osten und die greulichen Dinge in unsern Kolonieen sagen, war also Paris zum erstenmal an der Reihe. Trotz der Sauregurkenzeit und obschon Paris im August aller Reize bar ist, obschon ferner Preisrichter wie Preismusiker die Reise ganz auf eigene Kosten veranstalten müssen, hatte sich doch am 3. August im Saal eine stattliche Anzahl beider Kategorieen eingefunden, von Preisrichtern 15 und somit drei über das erforderliche Dutzend, von Pianisten 25, denen freilich die Komponisten in der sehr bescheidenen Zahl von fünf gegenüberstanden. Unter den Preisrichtern war Russland am stärksten vertreten. Präsident der Preiskommission war Leopold Auer, der vorzügliche Geiger, ihm schlossen sich an die Direktoren der Konservatorien von Kiew: Puchalsky, von Saratow: Exner, von Rostow am Don: Pressmann, von Tiflis: Nikolajeff. Aus Amsterdam war der immer noch rüstige Daniel

[1]) Als der Verfasser bei der Preisberatung anregte, den diesmal nicht zur Verteilung gelangenden Komponistenpreis wenigstens zum Teil dem zweitbesten Pianisten zuzuwenden, wurden ihm vom Vorsitzenden die Kursstürze der russischen Werte, in denen das Kapital des Rubinsteinpreises angelegt sei, entgegengehalten. Ein Grund mehr zu wünschen, dass sich der tönerne Koloss im Osten nach und nach bald zu einem ehernen erkräftigen möge.

de Lange, aus Brüssel der geschätzte Pianist Arthur de Greef, aus Österreich der Wiener Konservatoriumsdirektor R. von Perger und Pianist Dietl, aus Deutschland Gustav Hollaender, der Direktor des Sternschen Konservatoriums, nebst dem Verfasser erschienen. Die Ehren von Frankreich versah Camille Chevillard, der Leiter des Lamoureux-Orchesters, der auch die Prüflinge mit dem Orchester begleitete, sowie die Herren Jemin, Pianist und Musikschriftsteller, Braud, Victor Staub, beides Pianisten. Unter den Kandidaten waren aller Herren Länder vertreten, sogar Argentinien, in mehreren Sendlingen Italien, zu gleichen Teilen etwa Deutschland und Frankreich, überwiegend Russland.

Jeder Kandidat hat ein Rubinsteinsches Konzert vorzutragen. Während früher die Wahl freigestellt war, bildete das dritte Konzert die 25 mal wiederkehrende Aufgabe, eine für die Preisrichter drakonische Bestimmung, die dadurch ein wenig gemildert wurde, dass nur der zweite und dritte Satz gespielt zu werden brauchten. Ausserdem hatte noch jeder Prüfling ein ganzes Klavierrezital, mit Bach beginnend und mit Liszt endigend, nicht ohne eine der sechs letzten Sonaten von Beethoven, zu absolvieren. Wir tagten denn da ohne Sonntagsruhe eine geschlagene Woche von neun bis sechs oder sieben Uhr mit zweistündiger Mittagspause, unter Anwesenheit eines der Zahl nach naturgemäss wechselnden Publikums, das aber die Leistungen der klavierspielenden und komponierenden Jugend mit grosser Feinfühligkeit abwog und mit seinem Beifall bewertete. Die Pariser musikalische Gemeinde ist ja nicht so zahlreich wie die in den deutschen Musikzentren, aber sie zeichnet sich durch ungewöhnliche Hellhörigkeit aus. Die Frage, ob denn die Nerven der P. P. Preisrichter einem so lange dauernden Bombardement mit Klavierspiel nicht erlegen sind, darf kühnlich verneint werden. Es waren doch eigentlich wenige ganz Untaugliche unter den Kandidaten. Einigen Spielern wurde nach dem Rubinsteinschen Konzert der Rat abzureisen erteilt, es blieben aber immer noch 21 übrig. Es wurde wirklich erstaunlich gut Klavier gespielt. Zweierlei Umstände sorgten für die Verscheuchung der Langeweile: erstens war neben manchem Drill doch auch viel Individualität wahrzunehmen. Und zweitens boten die Leistungen Anlass, die verschiedenen Klavierspielschulen nach Nationen und Lehrmeistern zu unterscheiden, es konnte eine Art vergleichender Klavierspielwissenschaft begründet und betrieben werden. Die grösste Verschiedenheit gab sich schon im äussern Gebaren kund. Backhaus, der mit dem Preise gekrönt wurde, gerierte sich schon beim Auftreten als ein junger Konzertdivo, dem das Podium, wie die Erde dem Antäus, Kräfte verleiht. Andere verrieten den Neuling und rangen sich erst durch einiges Lampenfieber hindurch. Bei den Russen ist der Klavierdrill im besten und feinsten Sinn auf die Spitze getrieben,

man empfand mitunter sogar auch die Romantik des Klavierspiels, wie sie bei den meisten (Drosdoff, Kreutzer) zu beobachten war, als anerzogen, „assimiliert", in Fleisch und Blut gedrungen. Bei den deutschen Klavierspielern waltete im Gegensatz dazu das Streben nach freier Gestaltung, nach improvisierender Darstellung. Die rein technische Seite des Spiels, der Drill im engeren Sinne, trat bei ihnen zurück, zuweilen in einer den Gesamteindruck gefährdenden Weise. Die Franzosen ragten durch schönen Schliff, durch eine volle Harmonie zwischen Technik und Auffassung hervor. Nach deutschem und auch russischem Empfinden, das in bezug auf die Auffassung fast im selben Gleise wandelt, wurde das Vermeiden jeglichen Überschwangs zuweilen zu stark betont. Doch war der Marseiller Turcat auch in dieser Beziehung so sehr auf der Höhe, dass er neben Kreutzer, Swirski, einem in Paris gebildeten Russen, Drosdoff und dem Frankfurter Helberger eines Ehrendiploms für würdig erachtet wurde.

Und nun zur Hauptsache. Es stellte sich während der Prüfungen immer klarer heraus, dass Backhaus unbedingt den Anspruch auf den ersten Preis zu erheben habe, und dass neben ihm nur noch der Wiener Eisner in Frage käme. Backhaus schlug durch die kristallene Klarheit seiner Technik zunächst alle aus dem Felde. Aber auch in bezug auf die geistige Seite des Spiels trat dem Hörer eine durch ihre Schärfe und Tiefe imponierende musikalische Intelligenz entgegen. Eisner verfeinerte ihm gegenüber die psychischen Eigenschaften des Anschlags bis zu einem stets anziehenden Grade, der oft, obschon er ein Schüler Fischoffs ist, an Busoni's Art der Klavierbehandlung erinnerte. Ging er in bezug auf die Willkürlichkeit der Auffassung manchmal zu weit, so hinterlies er die Hoffnung, dass sich sein Most bald zu gutem Wein klären würde. Also: der Reifere, Fertigere trotz einiger Rückständigkeit in bezug auf die Psyche des Anschlages, war Backhaus. Das trat denn auch gleich bei der ersten Abstimmung zutage, in der er von 15 Stimmen 14 für den ersten Preis erhielt. Auf die Frage, wer denn neben ihm wohl des ersten Preises noch für würdig befunden werden könnte, eine Frage, die nur platonischen Wert hatte, da nur ein einziger Preis vergeben werden konnte, die aber dem frühern Abstimmungsmodus sich anschloss, antworteten die Preisrichter mit elf Stimmen für Eisner. Dieser wurde dann also der erste, der mit einem Diplom ausgezeichnet wurde. Die Preisrichter weinten Tränen, dass sie Eisner nicht würdiger bedenken konnten, und beklagten die Unerbittlichkeit der Statutenordnung.

Leichteres Spiel hatten sie bei den Komponisten. Ein Fagottist des Lamoureux-Orchesters schwamm nicht übel im Saint-Saëns-Massenetschen Fahrwasser. Ein Italiener, Brugnoli, ein Ungar, Bartok, traten noch ein wenig hervor. Aber, meine Leser, welche Formlosigkeit und welche

Gedankenarmut! Weder ein erster noch ein zweiter Preis wurden beschlossen, nur zwei Diplome für die beiden letztgenannten. Ist das nicht niederschmetternd?

Für die Stärkung der musikalischen Internationale, die wohl die erquicklichste Kulturerrungenschaft auf der waffenstarrenden und erwerbslüsternen Erde bildet, war jedenfalls der Rubinsteinpreis ein ausgezeichneter Anlass. Die Gastfreundschaft der Franzosen, als deren Hauptvertreter sich der Chef des Erardschen Hauses Herr Blondel bewährte, übertraf sich selbst. Die Prüfungen fanden im Erardschen Saale statt. Auch das Ministerium der schönen Künste würdigte die Bedeutung des Wettringens durch einen Empfang der Preisrichter, an die der Kabinettschef Paul Léon sehr erquickliche Worte über das Schöne in der Kunst im allgemeinen und in der Musik im besondern richtete.

Backhaus ist Lehrer der von Brodsky geleiteten Musikakademie in Manchester. Sein Stern ist schon letzten Winter in Deutschland aufgegangen. Ihm werden die 5000 Francs nicht viel Neues zu sagen haben, denn er ist ohnedies ein gemachter Mann. Mag er um so mehr der Welt noch Neues sagen! Ihr aber, Pianisten und Tonsetzer, die Ihr jetzt 15 bis 21 Jahre zählt, arbeitet von nun an mit Geduld und Einsicht, um das Höchste in der Kunst zu erringen, und falls Apoll uns nicht vorher auf den Parnass abberuft, auf Wiedersehen 1910 in Petersburg!



MAX REGER

von Max Hehemann-Essen

Der „Fall Reger" stellt sich aufs neue zur Diskussion. Vernehmlicher noch wie bisher pocht Reger in diesem Winter an die Tore der Konzertsäle und steht mit zwei neuen Schöpfungen, einer Sinfonietta und einem Werk für Chor und Orchester auf dem Plan. Zum ersten Male verlässt damit, kleinere Arbeiten abgerechnet, der meistumstrittene unserer modernen Tondichter den Kreis der von ihm bisher so emsig gepflegten Orgel- und Kammermusik.

Max Reger ein Tondichter? Schon bei diesem Worte scheiden sich die Meinungen über ihn. Ist er ein Dichter und nicht ein blosser Formenkünstler und Mathematiker im Reiche der seelenvollsten aller Künste? Ein Künder aus dem Wunderland eines reichen Innenlebens, oder nur ein Könner und ein Finder neuer technischer Möglichkeiten, wie es wenige gegeben? Das Ja auf diese Frage lautet bei den einen so überzeugt, wie bei den andern das Nein. Wohl lohnt es sich da zu sehen, wie dieser Mann und seine Kunst erwuchsen, um so die Antwort zu gewinnen. Eine kritische Würdigung im einzelnen kann dabei nicht in meiner Absicht liegen, sondern nur der Versuch, die gesamte Erscheinung als solche verstehen zu lernen.

Siegreich war, nachdem die klassische Kunst ihre Mission erfüllt, eine neue vorangeschritten, die im Gegensatz zu den Stilprinzipien der alten ihre Werke schuf und heute wohl auf der Höhe ihrer Geltung steht. An ein Dreigestirn knüpft wie bei den Klassikern ihre Entwicklung; die Namen Berlioz, Liszt und Wagner — so verschieden auch in den Zielen ihre Träger — umfassen den Begriff dieser neuen Kunst. Ihnen hatte die absolute Musik nur einen grossen modernen Vertreter entgegenzustellen: Johannes Brahms, den Walter eines grossen Erbes. Er bannte in alte Formen, was durch ihn und auf diese Weise der Zeit noch auszusprechen geblieben. Sieger zu sein wie jene, und der Musik seiner Tage die bestimmende Richtung zu geben, war ihm nicht vergönnt. Die Zeit musste ein anderes zur Reife bringen, dem sie darum auch unter dem Nachwuchs

der Meister die stärkeren Individualitäten verlieh. So steht denn Brahms als Mittler zwischen einer grossen Vergangenheit und einer Kunst, die auf jener aufbauend, eine Renaissance heraufführen muss. Denn auch der modernen Tonkunst wird widerfahren, was der klassischen geschah: sie muss sich ausgeben, der kräftigen Keime und damit der Notwendigkeit der Vorherrschaft enthehren, wenn sie ihr Grösstes hervorgehracht hat. Sollte dieser Höhepunkt nicht gar schon erreicht sein?

Wo fast alles zu Wagner hetete und auf Liszt und Berlioz schwur, was in jugendlichem Feuer Frau Musika zu dienen heschloss, und Richard Strauss die hefreiende Wandlung von Brahmsscher Gefolgschaft zu sich selher durchlehte, wuchs im bayrischen Städtchen Weiden, fern von dem grossen musikalischen Weltgetriehe, aus dem die übrige junge Generation ihre Nahrung sog, ein junger Mann bei Bach, Beethoven und — Liszt auf. Nicht hei Liszt, dem Vater der symphonischen Dichtung, sondern hei jenem, dem wir das machtvolle Opus üher BACH für die Orgel verdanken. Am Klavier und auf der Orgelhank lernte er Bach selhst verehren, verstehen und inbrünstig lieben, in Beethoven aber den grössten Beseeler und Logiker jener symphonischen Form, der Liszt in so bewundernswerter Weise eine anderem Inhalt angepasste neue entgegengestellt hatte. Zu dem Strom der Entwicklung, dem Deutschlands hoffnungsvollste Talente folgten, zog ihn sein Herz nicht, und der zwingende Zauher, den Richard Wagner auf seine Generation ausübte, verfehlte an ihm seine Wirkung. Die Orgel im geheimnisvollen Dämmerlicht der Kirche fesselte ihn mehr wie das Wunderwerk des Dramas. Er musste sich vom Herzen singen, was in ihm lehte, doch in Gestalten gab sich ihm das nicht kund, es formte sich zu Fugen und Phantasieen. Und doch hat Richard Wagner dem seiner Kunst absolut fremd gegenüberstehenden jugendlichen Manne die Entscheidung fürs Lehen gegehen: nach einem Besuche der Bayreuther Spiele heschloss Max Reger Musiker zu werden.

Wem anders unter den Zeitgenossen hätte er wohl anhängen können, als Johannes Brahms, der seiner Gefolgschaft nun ebenso gefährlich war, wie Richard Wagner der seinen? Gefährlicher sogar vielleicht, weil seine Kunst nicht nach vorwärts wies, und er als Ausklang einer grossen Epoche nicht solche reichen Talente hinter sich haben konnte, wie sie auf der andern Seite standen. Wer durch Brahms ging, musste eher an seiner Selbständigkeit Schaden leiden, weil dieser Kunst die zwingende Idee der Zeit fehlte, die ehen ein anderes zur Reife zu hringen hatte. Wer aher Persönlichkeit genug war, um sich durchzuringen, musste gerade hei Brahms Unendliches gewinnen, weil er sich hier eine alte musikalische Kultur zu eigen machte und doch den Zusammenhang mit dem modernen Lehen nicht zu verlieren brauchte, weil ja auch Brahms durchaus ein Kind seiner Zeit

war. Zwei Künstler sind diesen Weg zu ihrem Heil geschritten; die beiden Antipoden unseres symphonischen Schaffens: Richard Strauss und Max Reger. Ohne Brahms nicht denkbar, sind sie zu eigenen Charakteren geworden.

Strauss ging einen Siegerpfad, denn er war berufen, auszusprechen, was zur Entscheidung drängte und wonach die Zeit verlangte. Man erkannte ihn frühzeitig und hörte auf ihn. Anderes widerfuhr dem zehn Jahre jüngeren Reger. Auf ihn wartete man nicht, denn noch gab es andere Fragen zu lösen, und so ward Dulden und Ausharren im stillen, bitteren Kampf um seine Lebensbestimmung sein Los.

In Hugo Riemann erwuchs ihm zum Glück ein verständnisvoller Lehrer und Förderer. Mit unheimlicher Fruchtbarkeit schaffte Reger und rang um Anerkennung und Geltung. Doch vergebens. Nur wenige hörten auf ihn, aber unbeirrt schrieb er weiter, und selbst eine schwere Krankheit und die ärztliche Voraussage eines in wenigen Monaten drohenden Todes vermochten den musikalischen Drang nicht zu unterbinden. Seine komplizierte Natur musste sich entladen. Für ihn, der als Knabe schon den Johann Sebastian zum Vertrauten besass, hatten die Künste des Satzes keine Schrecken, und immer freier wurde aus Bach heraus seine Harmonik. Doch er stand noch im Brahmsschen Banne, seine persönliche Note im Fühlen war oft nicht leicht zu erkennen, und so nahm man denn seine kolossale Technik nebst der scheinbar willkürlichen Harmonik und der staunenswerten Fruchtbarkeit als Signatur seines Schaffens. Dass alle diese Eigenschaften eine natürliche Folge seines Empfindens, erkannten nur ein paar Musiker. Und diese sassen meist auf Orgelbänken. Wie konnten wohl sie ihm allgemeine Geltung schaffen in einer Epoche, die so ganz vom Orchester beherrscht ist? Ein unpraktischer Musiker, der in solchen Zeitläuften für die Orgel schreibt und sich auf sie verlässt!

Dass aber Reger sich der Orgel zuwandte, war kein Zufall, sondern Ausfluss seiner Natur. Ihre Kompliziertheit drängte ihn dazu, und so fusst denn Regers Kunst gleich der Bachschen ganz auf diesem Instrument, während unsere moderne durchaus dem Orchester entwachsen ist. In diesem erblühte der thematische Stil mit allen Feinheiten der psychologischen Variation, der Orgel aber frommt die strenge Polyphonie. Individuelles zu geben, ist sie nicht berufen, denn das Typische ist ihr eigenstes Feld. Was uns alle bewegt, spricht sie aus, und nie kann sie so zur Offenbarung eines Einzelcharakters werden wie das Orchester unserer Tage. Wer aber verlangte in einer Epoche des Subjektivismus, wo ein Richard Strauss sich in der Schilderung von Individualitäten wie Macbeth, Don Juan, Till Eulenspiegel, Zarathustra, Don Quixote und sich selbst (Heldenleben und Sinfonia domestica), ausleben musste, in einer Zeit, die solcher Werke bedurfte,

nach einem Komponisten, der sich in Choralphantasieen erging und Fugen baute?

Die Tage höchsten Triumphes der Orchesterkunst mussten naturgemäss solche voll ebenso schwerer Verkennung eines Mannes sein, dessen Schaffen seinen Schwerpunkt in Werken für Orgel fand.

Je weitere Gebiete aber Reger seinem Mitteilungsbedürfnis entsprechend im Laufe der Entwicklung betrat, desto mehr lernte man auf seine Stimme horchen. Seine Schöpfungen für Kammermusik liessen schon grössere Kreise empfinden, dass auch bei ihm eine durchaus individuelle moderne Natur sich ausspreche, und dass allerpersönlichster, dem Fühlen unserer Zeit entflossener Inhalt sich hier mitteile, ohne dass es der Anlehnung an ein Programm bedurfte. Es zeigte sich sogar, dass eine Fuge zur Wiedergabe durchaus persönlicher Empfindungen sich als ein ebenso geeignetes Mittel erweisen könne wie die spekulative psychologische Variation eines Tonsymbols. Diese Erkenntnis traf zusammen mit der weiteren, dass das Programm allein in der Musik noch nicht selig mache, und der musikalische Strom bei unseren Programm-Musikern im allgemeinen ziemlich dünn geworden sei. Es war nur eine selbstverständliche Folge so mancher Erlebnisse der letzten Jahre, dass nach all den Experimenten in literarischer Musik die Achtung vor einer Kunst stieg, die keinen weiteren Ehrgeiz hat, als den, „musikalisch" zu sein.

Der Gegensatz war damit gegeben, und der Name Regers wurde selbst zum Programm. Auf der einen Seite kämpft um ihn, wer von ihm ein Neues, eine weitere Entwicklung unserer Kunst erwartet, auf der andern, wer in Regers Zurückgreifen auf die alten Formen nur einen Rückschritt sieht und ihre Belebung in modernem Sinne nicht für möglich hält. Es liegt auf der Hand, dass man dort den Inhalt und eine Wiedergeburt der alten Formen im Sinne unserer Zeit sucht, hier aber vor allem die in diesen souverän schaltende fabelhafte Technik sieht. Sehen wir darum näher zu.

Ein weiter Überblick lässt uns zunächst erkennen, dass Regers Schaffen zugleich auch sein Leben ist. Seine Schicksale spiegeln sich in seiner Musik, und aus seinem Leben gewinnen wir für vieles den Schlüssel, begreifen wir, weshalb er manchmal gerade so und nicht anders geschrieben, und warum so manches scheinbar unvermittelt nebeneinander steht, was sich nachher zwanglos in den grossen Zug seiner Entwicklung einreiht. Reger ist eine Natur, der, wie einstens Schubert, alles zur Musik wird, die ihr ganzes Erleben in Musik gewissermassen ausschütten muss, um sich von ihm zu befreien. Wie Schumann in manchen Schubertschen Impromptus verkappte Schneiderrechnungen erkennen wollte, so kann man in Regers ungeheuer reicher Produktion alle Spiegelungen einer Natur erblicken, die man zu den kompliziertesten unserer Zeit rechnen muss. Neben

einer Empfindungstiefe, die an Abgründe führt und dann wieder die seligsten Schauer christlicher Mystik offenbart, finden wir eine herzgewinnende Innigkeit und eine leidenschaftliche Glut, die doch das Letzte nicht auszusprechen wagt und es profanen Blicken nicht preisgibt. Dazu eine echte Weltfreudigkeit, die das Leben dem Leben zum Trotze bejaht, sich, tausendmal niedergeschlagen, ebenso oft wieder erhebt und den Feind mit bitterem Hohn überschüttet, einem Hohn, der zur hahnebüchenen Grobheit werden kann. Eine Natur, die es blutig ernst mit sich nimmt und darum im Kampfe auch blutige, schmerzvolle Wunden erleidet. Neben dem Grössten und Erhabensten blüht bei diesem Sichausleben in Musik natürlich den leicht wechselnden Stimmungen entsprechend auch das Leichte und Anmutige. Es wächst als ein Produkt der Stunde neben den Schöpfungen, die in Monaten langsam heranreifen. Ob man aus diesem Sichpreisgeben an den Dämon des Innern Reger einen Vorwurf machen soll, lässt sich nach zwei Seiten beantworten. Man kann sich dieses wahllosen Reichtums freuen oder dem Komponisten eine grössere Konzentration zur höchsten Anspannung aller Kräfte auf das Grosse wünschen. Denn vielleicht gibt auch eine solch reiche Natur nicht ungestraft ohn' Unterlass. Möglich, dass ein gewaltiger, alle Kräfte der Seele bezwingender Vorwurf einmal alle ihre Stimmen auf ein einziges grosses Ganze vereint. Regers innere Wandlung lässt dies ja als nicht ausgeschlossen erscheinen.

Lassen wir nun seine Werke an uns vorüberziehen, so werden wir deutlich seine Geschichte aus ihnen herauslesen, denn wie schon angedeutet, gibt es nicht leicht einen subjektiveren Künstler als ihn, der sein Leben so zum Tonbild gestaltet, dem es fast von selbst zum Tonbild wird. Da sehen wir denn zunächst das hoffnungsfreudige Beginnen im Schatten von Bach und Brahms, auch in einer ganzen Reihe von Werken, die eigentlich mehr ein Fertigwerden mit den Hilfsmitteln seiner Kunst und ein Losringen zur Selbständigkeit als poetische Kunstwerke bedeuten. Dann das Versenken in die mystischen Vorstellungen der christlichen Kirchen, namentlich in den Choralphantasieen, und die Einwirkungen des Verkanntseins, die zu den Offenbarungen der Bachphantasie und Fuge (op. 46) und der Infernophantasie und Fuge (op. 57) führten und sich auch in den sechs Burlesken (op. 58) Luft machten, bis Reger schliesslich dem „tintenklecksenden Säkulum“ hohnlachend die Sonate op. 72 vor die Füsse warf. Um dieses op. 72, den Wendepunkt seines Schaffens, gruppieren sich dann die tiefen Werke aus einer schweren und entscheidenden Zeit, die Orgelvariationen op. 73, das Quartett op. 74, die Cellosonate op. 78 und die Klärung bringende Violinsonate op. 84, deren Umrahmung die beiden gigantischen Variationenwerke op. 81 und op. 86 bilden. Mit letzterem ist dann eine wahrhaft frohe und triumphierende Stimmung ge-

wonnen, die ihren schwärmerischen Ausklang in dem Chorwerk op. 71, dem Gesang der Verklärten, gewinnt und ihren glückstrahlenden in der Sinfonietta op. 90.

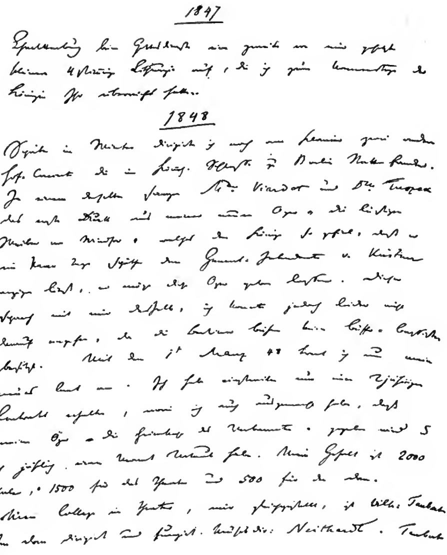
In den Choralphantasieen begegnet uns Reger als bewusster Tondichter, allerdings nicht nach Art der Programmusiker. Er stellt keine Gedankenreihen auf, zu denen er eine musikalische Parallele zu geben sich bemüht, sondern setzt nach Bachschem Vorbild die Stimmung der einzelnen Choralverse in Tonbilder um, durch die sich als cantus firmus die Melodie des Chorals zieht. Es sind Ausdeutungen protestantischer Choräle, und doch konnten sie nur von einem in katholischem Empfinden Erwachsenen geschrieben werden. Diese mystische, inbrünstige und farbenglühende Vorstellungskraft geht über das hinaus, was spezifisch protestantische Anschauung hervorzubringen vermag, und so erleben wir denn hier eine wunderbare Verbindung und Durchdringung zweier religiöser Ideenkreise, die diese Werke über die einseitig konfessionelle Bedeutung zu solcher von allgemein christlicher Geltung erhebt. Ein Glaubensbekenntnis und ein Gebet möchte ich die Bachphantasie und Fuge (op. 46) nennen. Der Name Bachs musste in einem Manne wie Reger ein Unendliches an Gefühlen auslösen, und das Werk ist denn auch über eine blosse Phantasie und Fuge weit hinausgewachsen. Die vier Noten BACH sind zu einem Symbol geworden, an dem sich Regers Innerstes offenbart und in die Höhe richtet. Zerrissen ist die Stimmung der Phantasie, und die Fuge bringt wohl eine Beruhigung und Hoffnung, aber keinen Frieden, nicht einmal eine Zuversicht. Denn zum Schluss klingt es in der gewaltigen Steigerung nicht wie ein Triumph, sondern wie ein krampfhaftes Anklammern des Jüngers an seinen Meister, wie ein Ruf um Hilfe aus schwerer, schwerer Seelennot. — Doch die Hilfe blieb aus, und da entstand das vielleicht furchtbarste Stück der modernen Musik, die durch Dante's Inferno angeregte Phantasie und Fuge op. 57. Abgründe tun sich da auf, die uns mit den Schrecken ewiger Vernichtung ergreifen. Keine Tongestalt will sich da loslösen, nur zerwühlte Tonmassen und abgerissene Tonfetzen dringen zu uns, und ein kurzes, trostreicheres Bild verstärkt nur noch den Eindruck dieses Grauens. Wen dieser Schrecken in Tönen einmal ergriffen hat, der weiss um den tiefsten Sinn des Dichterworts, das diese Phantasie angeregt: dies „Lasciate ogni speranza" ist ihm zum Erlebnis geworden! Friedlichere Stimmung, dem Purgatorio entsprechend, weht uns aus der Fuge an. Doch zu einer Erlösung werden wir nicht geführt. Wie hätte Reger sie auch geben können, dessen Schaffen so ganz aus seinem Leben heraus bedingt ist und von diesem niemals abstrahiert, dessen Leben und Kunst ein untrennbares Ganzes bilden?

Nur wenige Jahre braucht man zurück zu denken, um sich zu er-

innern, wie allgemein sein Schaffen noch um 1901—1903 verurteilt wurde, dass die wenigen anderslautenden Stimmen in dem grossen Chore kaum Gewicht hatten. Dies alles, und die schweren Kämpfe um Lebensberuf und Lebensglück mussten bei seiner zähen Kraftnatur zu einer Entladung besonderer Art führen. Und diese erschien eines Tages in Gestalt der Sonate op. 72 für Violine und Klavier, die boshafterweise noch die Bezeichnung „in C-dur" führte. Niemand konnte sich entsinnen, je ein solches C-dur vor Augen und Ohren bekommen zu haben, denn diese Musik steht überall und nirgendwo; der C-dur Dreiklang kommt nur ganz vereinzelt vor und dann meist in einer Weise, dass er als Beleidigung empfunden wird. Diese Musik grenzt an Blasphemie, ist voll von grimmem Hohn und Spott, und die sehr anzüglichen Themen (e) S-C-H-A-F-E und A-F-F-E sind beinahe noch das Harmloseste daran. Und doch ist sie mit dem Herzblut geschrieben; ihrem langsamen Satze kann man sogar nicht allzuviel aus Regers Werken in bezug auf Tiefe an die Seite stellen. Nach berühmtem Muster verdiente die Sonate wohl den Beinamen von Regers „Heldenleben". Im ersten Satze sehen wir den Helden im Kampfe mit den Widersachern, und im zweiten Satz ihn sich über diese lustig machen. Der dritte ist ein Sang aus todwundem Herzen an „des Helden Gefährtin", und der letzte bringt die Überwindung der Feinde mit der Aussicht auf eine von Kämpfen freie Zukunft. Die direkte Fortsetzung dieser Sonate haben wir in der folgenden Violinsonate op. 84 vor uns. Ein Glück für Reger und die Kunst, dass sie nicht nur eine Fortsetzung, sondern auch eine Entwicklung zum Guten ist! Noch klingt es im ersten Satze manchmal gar böse herein, und die Verwandtschaft mit jenem op. 72 zu finden, ist nicht schwer. Doch im Scherzo wird die Stimmung schon wirklich froh, und in den Variationen des dritten Satzes rührt uns keine Klage. Zum Schlusse gibt's eine Fuge, die zwar sehr vergnügt anfängt, aber später doch ein ernsthaftes Gesicht aufsetzt. Allein das ist kein Kämpfen mehr, und Bitterkeit hat zu den letzten nicht Pate gestanden.

Ein heisses, leidenschaftlich-sehnsuchtsvolles Empfinden bildet den besonderen Einschlag im ersten Satze des d-moll Quartetts op. 74, den wir sowohl seiner überaus prägnanten Erfindung wie der ziselierten thematischen Arbeit und der grossartigen Architektonik wegen zu Regers Meisterstücken rechnen müssen. Auch hier haben wir ein Ringen vor uns, und ein oft unmutvolles dazu; gar üble Geister sind es, die da mit dem Thema




1847

1848

EINE SEITE AUS OTTO NICOLAIS LETZTEM BISHER UNVERÖFFENTLICHTEN TAGEBUCH



KARL KLINDWORTH
* 25. September 1830

IV. 24

kämpfen, doch steht ihnen, wenn sie vorerst auch siegreich bleiben, in dem zweiten Thema:



eine solche Kraft voll innerlicher grosser Empfindung gegenüber, dass an der Überwindung alles Ungemachs nicht zu zweifeln ist. Und diese bricht sich auch Bahn. Noch ist sie im zweiten Satze mehr äusserlich, doch wird sie im dritten, dem Variationensatze, wirklich gewonnen und im vierten gibt sie sich in frohem, energisch belebtem Treiben kund. Kann man nun dem Variationensatze den Vorwurf machen, dass er bei aller Schönheit im einzelnen stilistisch nicht auf der Höhe des grandiosen ersten stehe, dass er nicht zur letzten Steigerung gediehen sei, und der psychologische Faden nicht gerade da aufhören musste, wo er abgebrochen wurde, so haben wir in den Bach- und Beethoven-Variationen op. 81 und 86 (für ein bzw. zwei Klaviere), sowie denen der schon erwähnten Sonate op. 84 Werke von bewundernswerter Disposition und Steigerung vor uns. Eine Überfülle von Musik vor uns ausbreitend, entwickeln sie sich zu einer solchen Grösse, dass zu ihrer Krönung notwendig eine andere Form herangezogen werden musste, als die sich ganz von selbst die Fuge darbot. Tiefer sind die Bachvariationen, glanzvoller die über ein Thema von Beethoven, persönlicher dem Inhalte nach die der Sonate. Von den Fugen gilt das gleiche. Stilistisch fällt vielleicht die Fuge der Sonate am meisten ins Gewicht, da sie das Gefäss zur Darstellung individuellsten Gefühlsinhaltes geworden ist, die alte Form also in der denkbar modernsten Weise wiederbelebt. Von allen aber gilt, dass sie gar nicht gemacht und gearbeitet scheinen, sondern fast den Charakter einer Improvisation tragen. Seit der Fuge in Mozarts Zauberflöten-Ouvertüre sind solche Werke nicht mehr geschrieben worden.

Ihr Mangel jeder Schwere, die man sonst mit dem Gedanken an diese Form verbindet, lässt sich nur durch ein ganz ursprüngliches Denken in ihr erklären, und es nimmt uns denn schliesslich auch nicht wunder, zu hören, dass sie ohne Skizze niedergeschrieben wurden. Weitab von der Innenwelt, die sich hier erschliesst, steht jedoch ein anderes Variationenwerk, das op. 73, Variationen über ein Originalthema für die Orgel. Schon die Opuszahl lässt uns das erwarten. Es sind Bekenntnisse an der Orgel, die tiefsten, persönlichsten, die er ihr anvertraut. Zu persönlich vielleicht bei dem Standpunkt, den wir dem Instrument gegenüber einnehmen.

Dem aufmerksamen Betrachter des Regerschen Werdegangs konnte nicht verborgen bleiben, dass der Komponist schliesslich doch dem Orchester sich anvertrauen musste, das er bisher fast ängstlich gemieden. Hatte er sich mit sich und der Welt schon so eifrig in kleinerem Rahmen auseinandergesetzt, so musste er schliesslich bei seinem Drang nach Erschöpfung jeglicher Ausdrucksmöglichkeit, die seinen Zwecken diensthar scheint, auch zu dem bis zur höchsten Subtibilität ausgebildeten Orchester greifen. Der lang erwartete Fall ist nun eingetreten, — und damit zugleich eine Überraschung. Statt einer Symphonie erhalten wir eine Sinfonietta.[1]) Der Mann, der uns soviel Rätsel zu raten gegeben, von dem man gerade hier etwas Himmelstürmendes erwartete, tritt vor uns hin mit einem Werk von ostentativer Liebenswürdigkeit und Einfachheit, soweit von letzterer überhaupt bei ihm die Rede sein kann. Keine Weltanschauungstondichtung mit gestopften Trompeten, Hörnern, Posaunen und Tuhen, oder gar gestopften Holzbläsern, Flügel- und englischen Hörnern hinter der Szene, Tamtam, Glocken, Pfeifen und Ruten, sondern einfach ein Stück Musik. Und zwar ein Stück Musik voll Glück und Sonne und fröhlichen, ja derhen Humors. Dem Inhalt nach eine Folge der Entwicklung, wie sie sich in den vorigen Werken anbahnte, und dem Stile nach nicht minder. Hatte Reger his zu den Beethoven-Variationen noch gerungen, so konnte er hier Kunde eines Glückes gehen, und dadurch wurde das Werk schon von Hause aus durch seine ruhige, beseligte Stimmung zu einem Gegensatze gegen die Mehrzahl der Orchesterwerke der letzten Jahre. Dem Gegensatze der Stimmung gesellte sich ein solcher des künstlerischen Prinzips. Gegen die Formengehung aus der dichterischen Idee stellt Reger auch hier die aus dem Geiste der Musik, und bietet einen rein musikalischen Inhalt, der wohl empfunden sein, aber nicht durch Gedankenreflexion ausgetüftelt werden will. Und da schliesslich der Inhalt, die naive Freude am Dasein, nicht so schwer wiegt, dass seinetwegen alle Geister beschworen werden müssten, entstand nicht

[1]) Die Uraufführung findet am 8. Oktober in der Musikalischen Gesellschaft zu Essen unter Felix Mottl statt.

eine Symphonie, sondern eine Sinfonietta. Also bewusste Beschränkung der Mittel dem künstlerischen Vorwurf entsprechend, im Gegensatze zu deren Überspannung, wie wir sie in der Orchesterkomposition der letzten Jahre erlebt haben.

Dem ganzen Wesen des Werkes entsprechend, wühlt die thematische Erfindung keine Tiefen auf, sie hat nicht den grossen Wurf, wie wir ihn von Symphoniethemen verlangen müssen; sie trägt eben Sinfonietta-Charakter. Wer nun aber dem Titel nach etwas ganz Harmloses erwartet, wird sich sehr getäuscht sehen, denn nicht umsonst ist Reger eine komplizierte Natur und ein souveräner Herrscher über alle Künste des Satzes! An Polyphonie wird ganz Erkleckliches geleistet, und was nur irgendeinem Motiv abzugewinnen war, ging nicht verloren. Doch zeichnet auch dieses ganze Werk jene Selbstverständlichkeit und Frische der Arbeit, jenes Fehlen an Reflexion aus, dass man den Eindruck der Arbeit gar nicht empfängt. Das Orchester ist auf eine in modernen Werken ganz ungewohnte Besetzung reduziert: ausser den Streichern nur doppelt besetzte Holzbläser, zwei Trompeten, vier Hörner, drei Pauken und Harfe. Die Instrumentation greift in mancher Hinsicht auf Bach zurück und legt den Nachdruck vor allem auf die scharfe Zeichnung der melodischen Linie und nicht auf koloristische Blender. Womit nicht gesagt sein soll, dass sie farbenarm sei. Denn Reger ist durchaus Kolorist, aber er „illuminiert" nicht. Das Werk entwickelt sich in vier Sätzen, deren erster uns gleich die behaglichste Stimmung vermittelt, ohne dass es ihm an höheren Akzenten fehlte. Der zweite bringt ein derbhumoristisches Scherzo, der dritte ein schwärmerisches Larghetto und der vierte ein Finale, in dem an pfiffigem Humor kein Mangel herrscht.

Von dem beinahe volkstümlichen Charakter der Themen möge hier nur das Thema des Larghetto's Kunde geben. Dass der echte Reger dahinter steckt, beweisen die überraschenden Modulationen, mit denen er ein hübsches Beispiel seiner erweiterten Auffassung der Tonalität gibt:





Der hier gegebene kurze Überblick über Regers Werke lehrt uns schon, wie alles bei ihm ein Schaffen von Innen heraus ist und ein Fertigwerden mit sich selbst bedeutet, dass seine Kunst ganz aus seinem Erleben quillt. Und so fern ab sie von der Programmusik stehen, so sind seine Werke doch Dichtungen in Tönen, Ausströmungen eines starken Gefühlsinhalts. Diesen zu vermitteln, dient ihm nun eine Technik, die wohl nicht überboten werden kann, und die er jeder feinsten Seelenregung anzupassen sucht. Sie ist ihm ein so ernstes Mittel zum Zweck, dass ihre notwendig sich ergebende Kompliziertheit von vielen für den Selbstzweck gehalten wurde und noch wird. Doch muss ein näheres Eindringen in diese Technik jedem beweisen, dass sie nicht einem äusseren Bedürfnis, sondern Regers Natur entspringt, dass sie nicht Manier sondern Stil ist.

Seiner Lieder ist hier bisher mit Absicht nicht gedacht worden, da es wertvoller und wichtiger schien, das Seelische seiner Kunst aus den Instrumentalwerken nachzuweisen. Die an diesem gezeigte Entwicklung wird man nun auch in den zahlreichen Liedern nicht vergebens suchen, doch blühen dort die Stimmungen den kleineren Formen entsprechend mannigfaltiger. Auch hier wächst neben dem kompliziertesten das verhältnismässig Einfache. Am frischesten und zugänglichsten bietet es sich in den schlichten Weisen (op. 76) dar, die zumeist den Empfindungskreis der Sinfonietta umschreiben.

Die grossen Lieder wirken auf den ersten Blick fast alle monströs, und wer kein sehr verständnisvolier Sänger oder vortrefflicher Klavierspieler ist, dem jegliche Feinheit des Vortrags zu Gebote steht, rührt sie am besten nicht an. Wie in allen seinen grossen Werken verlangt auch hier der Komponist das äusserste. Wer ihm allerdings zu folgen vermag, ist reich belohnt und entdeckt Stücke voll dämonischer Kraft, von bezaubernd weicher Stimmung wie verhaltener leidenschaftlicher Glut, und wieder andere, in denen der Übermut seine Purzelbäume schlägt. Die auf dem Papier manchmal unentwirrbar scheinende Kompliziertheit der Begleitung löst sich bei richtigem Vortrag in eine subtile Ausdeutung des Textes auf, die beim Hören alle Schrecken verliert, die man vor diesen Augengespenstern bekommen. Doch gerade dieses Erfassen der besonderen Eigenart Regerschen Satzes bietet den meisten, die dieser Kunst näher treten, grosse Schwierigkeiten, und so mag denn zum Schluss über Regers Stil im allgemeinen noch einiges gesagt sein.

Durch seinen Ursprung aus der modernen farbenreichen Orgel ist seine Kompliziertheit gegeben, doch nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Farbengebung. Regers Orgelsatz ist gewissermassen ein Orchestersatz und muss als solcher gedeutet werden. Wie beim modernen Orchester oft eine Vielzahl von Stimmen nur zur Erhöhung der Farbenpracht dient, und somit eine thematisch geringe Bedeutung hat, so auch bei Regers Orgelwerken. Nur wenn Regers Musik schön klingt und ihre Farbe glüht, ist der Interpret seiner Aufgabe gewachsen. Er muss also ein Instrumentationskünstler sein. Das schliesst ein, oder setzt vielmehr voraus, dass er das reiche Stimmengeflecht auf seine wesentlichen Bestandteile zurückzuführen und die Logik der Modulationen zu begründen wisse. Ähnliches gilt von Regers Klaviersatz. So kompliziert jede Seite voll Regerscher Noten auch aussieht, bei richtigem Vortrag erkennen wir eine durchlaufende aber reichgeschmückte Melodie, und die so bizarr aussehenden und das Ohr zunächst fremdartig berührenden Modulationen zeigen uns, wie nah verwandt doch entfernte Akkordgeschlechter manchmal sein können. Es ist das eine Folge von Regers weithöriger Auffassung der Tonalität, in der das Mediantenwesen eine grosse Rolle spielt, und von der oben im Thema des Larghetto's aus der Sinfonietta ein fesselndes Beispiel gegeben ist. Auf die richtige Phrasierung kommt auch hier alles an. Bei Reger müssen die Akkorde deklamiert werden, denn sie allein machen oft die Führung der Oberstimme für unser Ohr verständlich, das nicht so weit voraus hört wie das des Komponisten. Für uns muss ja manchmal seine akkordliche Phantasie als die primäre gegenüber der melodischen scheinen. Scheinen, — ich sage nicht, dass sie es sei! Zum Beweise diene der Anfang des Largo's aus der Sonate op. 72, dessen oben besonders gedacht wurde:


Largo con gran espressione.
molto espressivo
poco f
pp
molto crescendo
ff
fff
p
pp
poco



Wer zunächst nur die Oberstimme ansieht, wird mit ihr schwerlich etwas beginnen und sich weder viel dabei denken noch empfinden können. Mit der richtig deklamierten Harmonie aber lernen wir sie verstehen, und schliesslich wird sie auch ohne Harmonie zur Vermittlerin tiefen seelischen Ausdrucks. Man muss bei solchen Melodieen die immanente Harmonie empfinden lernen, woran wir bei den uns vertrauten Meistern ja von früh auf gewohnt sind. Auch die schnellen Abschlüsse vieler Melodieen, die durch eine kurze Modulation zu Ende gebracht sind, wo unser Gefühl noch eine Fortsetzung erwartet, können nur durch richtige Deklamation der Akkorde verständlich gemacht werden. Ein vernünftiges Ritardieren muss da dem Ohre Zeit geben, die oft frappanten Akkordbeziehungen mitzudenken. Schon zu diesem Zweck ist das Studium von Regers kleiner Schrift mit den Beispielen zur Modulationslehre nicht genug zu empfehlen.

Eine der grössten Schwierigkeiten, die sich dem Eindringen in Regers Musik für den Anfang entgegenstellen, bietet das Herausfühlen der durchlaufenden Melodie aus der Vielzahl von Stimmen, von dem soeben schon die Rede war. Da ein Beispiel mehr zu sagen vermag als viele Worte,

so sei hier eines der einfachsten herausgegriffen. Es betrifft den Anfang des Scherzo's aus dem Trio op. 77 b, das auch in die Klavierstücke der Sammlung „Aus meinem Tagebuche“ übergangen ist. Dies Scherzo ist ein idealisierter bayrischer Stampfer, also ein derbes Stück Tanzmusik, bei dem man die Tänzer im Geiste sich drehen und mit den Füssen stampfen sehen muss. Wer es spielt, ohne sich das Wesentliche aus den drei Stimmen herauszusuchen, also, wie es fast stets geschieht, in der Oberstimme die Hauptsache erblickt, kann dem humorvollen Stück nicht gerecht werden. Im folgenden Beispiel ist darum dieses Wesentliche mit einem v bezeichnet, und mancher Spieler wird wohl finden, dass auf solche Weise aus dem Satz etwas anderes geworden ist, als er sich vorher darunter vorstellte: dass der einfache Tanz sich als charakteristische Szene entpuppt hat. Möge darum dieser kleine Fingerzeig dem Leser zum Suchen und Finden auch in den grösseren und grossen Werken ermuntern. Die Mühe wird reich belohnt werden!



FÜNF UNGEDRUCKTE BRIEFE AN DIE FÜRSTIN CAROLYNE SAYN-WITTGENSTEIN

mitgeteilt von La Mara-Leipzig

Wenigen Frauen gewiss war es beschieden, auf Tonkünstler und Tonkunst so tiefen und nachhaltigen Einfluss auszuüben, als Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Die gebildete Welt kennt in ihr eine der bedeutendsten Frauen des verflossenen Jahrhunderts. Sie kennt, dank den gemüts- und geistestiefen Briefen, die Franz Liszt an sie gerichtet hat[1]) und die man den Briefen Goethes an Frau von Stein vergleichen durfte, die vierzigjährigen nahen Beziehungen des grossen Meisters zu der ausserordentlichen Frau, die seine Gattin zu nennen ihn nur eine tragische Schicksalsfügung verhinderte. Aus diesen seinen Aufzeichnungen wird es offenkundig, wie beflügelnd und befeuernd die flammensprühende Seele der Fürstin auf ihn einwirkte, wie manche seiner unvergänglichsten Schöpfungen auf ihre Inspiration zurückzuführen sind.

Doch nicht auf Liszt allein beschränkte sich die ihr innewohnende eminent anregende Kraft. Jeder, der ihr nahte, hat sie empfunden, der Dichter, der Gelehrte, der bildende, der darstellende Künstler, nicht minder als der Musiker. So bekennt sich auch Hector Berlioz in Briefen an sie[2]) für Inangriffnahme und Vollendung seiner „Trojaner“ ausschliesslich ihr verpflichtet. Von jedem Fortschritt der Dichtung, jeder Änderung berichtet er ihr und unterstellt sie dem Urteil ihres souveränen Geistes, wie er das beendete Werk ihr und „dem göttlichen Virgil“ zueignet.

Weiter hat uns die Veröffentlichung der Briefe von Hans von Bülow[3]) und Peter Cornelius[4]) die Fürstin auch im Verkehr mit jenen Jüngeren gezeigt und uns zu Zeugen ihrer Teilnahme an deren künstlerischen Bestrebungen gemacht; während der „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt“[5]) die fürstliche Frau auch dem Schöpfer des deutschen Musikdramas

[1]) Herausgegeben von La Mara. 4 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1899—1902.
[2]) Von La Mara herausgegeben, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1903.
[3]) Herausgegeben von Marie von Bülow, Bd. III. Ebd. 1898.
[4]) Herausgegeben von Carl M. Cornelius. 2 Bände. Ebd. 1904/5.
[5]) 2 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1887.

gegenüber redend vorführt. Von brieflichen Mitteilungen, die dieser an sie gerichtet hat, erfuhr dagegen die grosse Öffentlichkeit nichts. Ihr solche vorzulegen, bleibt — nachdem Frau Cosima Wagner sie zuerst dem engeren Leserkreise der „Bayreuther Blätter" kundgegeben — einem im kommenden Herbst ans Licht tretenden Werke der Verfasserin vorbehalten, das unter dem Titel: „Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg" Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Wittgenstein darbietet. Diesem, das uns die geniale Frau im brieflichen Umgang mit ihren berühmtesten Zeitgenossen kennen lehrt, sind die nachstehenden fünf Briefe entnommen.

Hören wir zuerst Clara Schumann, die grösste Klavierspielerin klassischer Richtung, zu derjenigen sprechen, die dem ideal aller Virtuosen, dem seiner Kunst neue Bahnen weisenden Tondichter Franz Liszt die Nächste auf der Welt war.

I.

Düsseldorf, den 27. November 1851.

Gnädigste Frau Fürstin,

genehmigen Sie den herzlichsten Dank für die Freude, welche Sie mir durch Sendung des schönen Geschenks gewährt haben. Sie werden überzeugt sein, wie dies Geschenk mir von doppelt hohem Werte sein muss und möchte ich Sie ersuchen, Herrn Liszt ebenfalls meinen freundlichsten Dank zu sagen. Der Verleger hatte mir die Etüden[1]) bereits gesandt, daher mir denn das Exemplar aus Ihrer Hand, gnädigste Frau, als Zeichen Ihrer Güte ein besonders liebes Geschenk bleiben soll.

Recht oft haben wir seit Ihrer Abreise von hier der schönen Stunden mit Ihnen gedacht und nur bedauert, dass es derselben nicht mehr sein konnten; doch ich denke, der Zufall führt uns vielleicht doch bald einmal in Ihre und des verehrten Liszt Nähe!

Wie gern hätte ich die Ouvertüre zur Braut von Messina in Weimar gehört! Mit Freude lasen wir von der schönen Aufführung derselben unter Liszts Direktion. Bald, denke ich, werden wir auch hier einiges Neue meines Mannes hören. Zu einem der nächsten Konzerte wird die Pilgerfahrt der Rose vorbereitet und später soll auch der Manfred in einem Konzerte aufgeführt werden. Mein Mann ist ausserordentlich fleissig und hat wieder so manches Neue geschaffen seit Sie Düsseldorf verliessen. Wohl haben Sie, gnädige Frau Fürstin, Recht, mich ein glückliches Weib zu nennen, dass ich imstande bin, so jeder innersten Regung meines geliebten Mannes zu folgen, so ganz mich in alle seine Schöpfungen hinein zu leben. Ich bin dem Himmel aber auch dankbar für dies Glück und denke es am besten dadurch zu beweisen, dass ich ihm, der mir der herrlichsten Stunden so viele schafft, mit innigster Liebe und Verehrung ergeben bin; er ist mein Alles! Was aber auch mein Glück zu einem vollkommenen macht, ist, dass auch er mich innig liebt. So führen wir denn wirklich ein seltnes Leben, eines in dem andern und wieder beide in unseren

[1]) Etudes d'exécution transcendante von Liszt, zu jener Zeit in neuer Ausgabe bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Kindern. Der Himmel erhalte uns dies Glück, denn oft frage ich mich, ob es nicht zu viel sei für diese Welt!

Entschuldigen Sie diesen meinen Herzenserguss; doch wer vermöchte wohl besser diese Gefühle zu verstehen, als Sie, gnädigste Frau, die Sie Selbst ein so warm fühlendes Herz und einen so schönen Geist besitzen!

Mein Mann trägt mir seine verehrungsvollen Grüsse an Sie sowie Herrn Liszt auf, denen ich auch die meinigen beifüge.

Der Himmel beschütze Sie und alle, die Ihnen teuer sind; dies der innigste Wunsch Ihrer Ihnen, gnädige Frau Fürstin, wahrhaft ergebenen und dankbaren

Clara Schumann

In Briefen an Liszt und an die Künstlerin selber hat die Fürstin ausgesprochen, wie sie ihr oft das Glück beneide, als Musikerin den Beruf ihres Gatten vollkommen zu teilen. Das Glück, seinem Genius am Klavier als Interpretin, als Wegbereiterin zu den Herzen anderer zu dienen, blieb Clara Schumann bis an ihr Ende. Das eheliche Glück aber, dem sie im vorliegenden Schreiben so schönen Ausdruck verleiht, sollte ihr nur zu bald zerstört werden. Am 6. Februar 1854 brach Robert Schumanns unheilvolle Krankheit aus und am 29. Juli 1856 erlosch sein Leben, das ihr und der Welt noch Reichtümer zu spenden versprochen hatte.

Lassen wir nach der edeln Gefährtin des poetischsten deutschen Tonromantikers dem französischen Hauptrepräsentanten der musikalischen Romantik, Hector Berlioz, das Wort! Die Briefe, die er als geistreiche Impromptus aufs Papier warf, glichen den funkensprühenden Feuilletons, die schreiben zu müssen er als bittere Lebensnot empfand und die doch in ihrer nervös eruptiven, sprunghaft witzigen und ironischen Art den ganzen Berlioz widerspiegeln.

Die beiden, samt dem nächstfolgenden, von der Herausgeberin verdeutschten Schreiben wurden später als die zuvor erwähnten in Buchform veröffentlichten Briefe im Nachlass der Fürstin aufgefunden. Sie sind selbstverständlich, wie die übrigen hier mitgeteilten, bisher ungedruckt.

II.

Liebe Fürstin!

Nun ist's getan. Ein grosses Feuilleton liegt in der Schublade des Chefredakteurs der Débats und wartet, dass es an die Reihe kommt. Wenn Sie den Mut haben, es zu lesen, werden Sie erkennen, was ich leiden musste, um es zu schreiben: wie 32 Pferde war ich seit einer Woche angespannt. In den Propheten gehen, nach Boulogne gehen, ins Théâtre lyrique gehen, zum Teufel gehen ... ohne nur einen Augenblick aufatmen oder sich zwei freie Minuten lang einmal besinnen zu können! ... Und ich habe nichts, was ich mit dieser meiner Hand in Stücke brechen, nichts, was mir krachend Widerstand leisten könnte, wenn ich nicht meine Spiegel einschlagen oder mein Tintenfass durch die Fensterscheibe hinausschleudern will! ... Ich kann nicht einmal jemandem das Rückgrat zerschlagen. Diese Leute haben ja kein Rück-

grat! Wenn Sie die neue Oper „Les Dragons de Villars"[1]) gehört hätten! Quel crétin! (die Deutschen sprechen es gredin aus) und dieses Textbuch! ... Die Verfasser dieses Textbuchs! quels gredins![2]) (Die Deutschen sagen crétins.)

Die Deutschen haben recht.

Liszt ist dermassen durch seinen Erfolg in Anspruch genommen,[3]) dass es ihm an Musse fehlt, mir elf Zeilen zu schreiben. Warum? frage ich. Man hat immer Zeit für seine Freunde, wenn man gern mit ihnen plaudert. Will er mich umstricken (wie wir in Paris sagen), indem er ihnen die gute Botschaft für mich anvertraut? ... Er nimmt also zu grossen Mitteln seine Zuflucht ... nur um mir zu beweisen, dass er Mittel hat. Der reine Meyerbeer!!

Wohlan, ich lasse mich umstricken, umschlingen, in Ketten legen und bleibe mit gebundenen Füssen und Händen zu Ihren Füssen

H. Berlioz

Paris, Sonntag 21. Sept. [1856.]

III.

4, Rue de Calais.
[Januar oder Februar 1857.]

Ich bitte mein langes Stillschweigen zu entschuldigen, Fürstin. 16 Tage habe ich im Bett zugebracht; seit zwei Tagen erst darf ich mein Zimmer verlassen. Wie geht es Liszt? Er ist hoffentlich flotter als ich. Nun hat uns die Opéra comique eine dreiaktige Psyche in Prosa beschert ... ich musste ein Feuilleton darüber schreiben. Staunen Sie also nicht über die Inhaltlosigkeit dieses Briefs. Ich bin noch stumpfsinnig davon. Könnten Sie den schreienden Gegensatz sehen zwischen diesen schönen griechischen Kostümen und den pöbelhaften Stimmen, dem Pariser Stil! ... Und diese Sprache. Merkur, der „die Gestalt einer Schwester der Psyche angenommen hat"! Und Mad. Ugalde,[4]) die, als Amor verkleidet, wie ein ungewaschner Savoyarde aussieht; dazu diese Stimme einer weinseligen, vom Maskenball heimkehrenden Grisette! Und diese Aussprache: Les Diu (Dieux), les ciu, les yu (yeux), une morretalbaile (mortelle)! Das ist „der mächtige Gott Amor", dessen wir uns erfreuen!

Zwei Jahre ist es her, dass ein junger holländischer Pianist (Silas),[5]) der aufgefordert worden war, vor dem König der Niederlande zu spielen, ihn eine Sonate von Beethoven hören liess. Nach einigen Takten unterbrach ihn der König: „Hören Sie auf, hören Sie auf! Was zum Teufel spielen Sie da?" — „Eine Sonate von Beethoven, Sire!" — „Das dachte ich mir, sie ist abscheulich. Ein alter Narr. Für mich gibt es nur zwei Komponisten: Donizetti und Thomas." Wenn Seine Majestät „Psyche" hörte, würde sie sicherlich sagen: „Thomas und Donizetti."

O, lieber Kunstgenosse!! Wie muss ich mich doch meines Handwerks schämen! ...

Noch weiss ich nicht, ob Herr von Bronsart[6]) hier angekommen ist. Zweifeln Sie nicht, dass ich alles tun werde, damit es ihm gelingt, in Paris aufzutreten. Aber

[1]) In Deutschland als „Das Glöckchen des Eremiten" bekannt.

[2]) Das Wortspiel crétins und gredins ist unübersetzbar.

[3]) In Ungarn bei Aufführung seiner Graner Messe.

[4]) Delphine U. (geb. 1829), französische Opernsängerin von grossem Rufe, auch Komponistin und Lehrerin.

[5]) Eduard S. (geb. 1827), liess sich 1850 in London nieder.

[6]) Hans v. B. (geb. 1830), Schüler Liszts, Pianist und Komponist, nachmals Hoftheaterintendant in Hannover und Weimar, lebt jetzt in München.

welchen Schwierigkeiten wird er hegegnen! Alle Säle, die von Erard und Pleyel ausgenommen, sind für die guten Tage nicht mehr frei. Das Publikum kümmert sich um einen grossen Virtuosen ebenso wenig wie um ein episches Gedicht. Schadet nichts, ich werde schon für ein paar nützliche nnd angenehme Bekanntschaften sorgen. Aber wenn er ein Konzert geben will, kann man nur wiederholen, was Jago zu Roderigo sagt: „Tu Geld in deinen Beutel!"

Ein hübsches Wort Aubers muss ich Ihnen erzählen. In einem Salon wohnte er neben mir der „Execntion" der Romanze des Joseph [1]) durch Delsarte bei, dessen Stimme dem Röcheln eines geborstenen Blasebalgs gleicht. In dem Augenblick, als der Professor mit Emphsae die Worte deklamierte:

„Eine Grube war daneben,
Da hinein versenkt' man mich;
Ach! ich denk' daran mit Beben,
Sie war kalt und schauerlich,"

wendet Auber sich lächelnd zu mir: „Wahrhaftig, Joseph ist zu lange in der Grube geblieben!"

Alles Freundschaftliche für Liszt.

Ihr ganz ergebener

H. Berlioz

Gleich Berlioz gehörte auch Pauline Viardot, die Tochter des vielbewunderten Tenoristen Garcia, die Schwester der Malibran und des vor kurzem als Hundertjähriger in London gefeierten Gesanglehrers und Erfinders des Kehlkopfspiegels, zu den öfters wiederkehrenden Freunden der Altenburg. Im Musensitz Liszts und der Fürstin Wittgenstein, wo sich die vornehmsten Geister Europas ein Stelldichein gaben, sah sich die geniale Frau freudig bewillkommnet, die zu den grössten Gesangskünstlerinnen und Darstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts zählt und noch heute in Paris als erfolgreiche Komponistin und ruhmgekrönteste der lebenden Gesangsmeisterinnen wirkt. Liszt, dessen Schülerin am Klavier sie einst war, hat ihrer Künstlerschaft wie derjenigen Clara Schumanns und Hector Berlioz' einen seiner glänzenden Essays gewidmet.[2])

IV.

10. Januar 1859,
28 Rue de Douai.

Durchlauchtige Fran Fürstin!

Beglückt nnd beschämt zugleich haben mich Ihre liebenswürdigen Zeilen. An mir war es, Ihnen zuerst zn schreiben, Sie um Nachricht von Ihnen zn bitten, Ihnen für Ihre frenndliche Aufnahme zu danken, und nun sind Sie es, die unsere Korrespondenz eröffnet! Nun wohl, so schulde ich Ihnen noch einen Dank mehr als ohnehin schon! Denn glauben Sie, verehrte Fürstin, es ist mir nur eine Freude, dankbar zn

[1]) Von Méhul, aus der gleichnsmigen Oper.

[2]) Ges. Schriften, Band III, 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881. Essays über Clara Schumsnn nnd Berlioz, Ges. Schriften, Band IV.

sein. Nur möchte ich nicht, dass Sie sich seit meiner Heimkehr von mir vergessen meinten. Ich fand viel Arbeit und mein Haus zufolge meiner Abwesenheit in grösster Unordnung vor. Nun ich es wieder einigermassen wohnlich gemacht habe, muss ich an die Reisevorbereitungen denken. Sechs Wochen lang will ich in England mein Handwerk treiben — und in zehn Tagen schon reise ich....

Wenn Sie wüssten, Fürstin, wie man mich hier mit Fragen nach dem Meister bestürmt, und welches Erstaunen meine Antworten hervorrufen! Wahrlich, man möchte die Pariser für leichtgläubiger und absurder noch als selbst die Yankees halten! Kaum wollen sie glauben, dass Liszt nur auf seinen Beinen geht, dass er nur mit seinen Augen sieht, dass er spricht wie ein natürlicher Mensch! Seine Haare sind länger als der Kometenschweif, er mag nicht einen Ton des Klaviers mehr hören. Genug, die Märchen aus Tausend und eine Nacht sind nicht so phantastisch als die über die Altenburg verbreiteten Fabeln. Liszt sollte ihnen wirklich ein Ende bereiten, indem er sein schönes edles Haupt wieder einmal zeigte! Ein einfaches und doch so beredtes Wort seines Mundes würde alle rasch überzeugen, dass er noch derselbe Liszt wie einstmals, nur schlichter und grösser ist.

Seit meiner Rückkehr war ich dermassen erkältet, dass ich Mignon[1] noch nicht studieren konnte. Bin ich erst so weit, werde ich mich beeilen, meine neue Komposition zuerst von meinem Mann[2] bewundern zu lassen. Er lässt sich Ihnen und Prinzessin Marie[3] zu Füssen legen und den Meister seines wärmsten Gedenkens versichern. Gestatten Sie mir, mich ihm anzuschliessen und mich Ihrer Zuneigung zu empfehlen, die ich von Herzen erwidere.

Pauline Viardot

Nicht durch ihre Leistungen, sondern nur durch ihre Vereinigung mit ihrem Gatten gehörte Minna Wagner geb. Planer dem Kreise der Musiker an. Ihr, der jungen, schönen Schauspielerin, verband sich der 23jährige Königsberger Musikdirektor Richard Wagner im November 1836 zu einer, wie er selbst sagt, in „heftigem Eigensinn übereilten Ehe". Sie war ihm eine treue Genossin. Die ihm reichlich zugemessene Sorge und Not hat sie von Anbeginn mit ihm geteilt. Verständnis für seine von den ihren himmelweit verschiedenen seelischen Bedürfnisse, für den hohen Flug seines Genius, den Idealismus seines Künstlertums war ihr nicht gegeben. Wenn wir heute aber, bewegt von dem Wunsch, dass dem grössten musikalisch-dramatischen Genie unseres Volkes schon in seiner ersten Schaffenszeit eine ebenbürtige Gefährtin zur Seite gestanden haben möchte, nur zu geneigt sind, die bescheidenen Geistesgaben seiner ersten Gattin gering zu werten, so wollen wir sie billig auch nicht tiefer einschätzen, als ihnen zukommt. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, ist das vorliegende Schreiben gewiss nicht des Interesses bar.

---

[1]) Liszts Lied „Kennst du das Land".

[2]) Louis Viardot, geistreicher Kunstschriftsteller, gest. 1883.

[3]) Tochter der Fürstin, nachmals Fürstin Hohenlohe-Schillingsfürst, Gattin des Ersten Obersthofmeisters des Kaisers von Österreich.

V.

Dresden, d. 11. Januar 1859.

Verehrteste Frau Fürstin!

Ein guter Wunsch, sagt man, kommt nie zu spät, darum nehmen Sie nachträglich für Sich und die lieben Ihrigen (Prinzess und den Meister) die herzlichsten Glückwünsche für das neu begonnene und noch für eine lange Reihe der folgenden Jahre von mir hin. Vor allem auch wünsche ich Ihnen die beste Gesundheit und die Erfüllung aller Ihrer Wünsche.

Mit grossem Vergnügen vernahm ich kürzlich von Herrn Ritter,[1]) dass Sie Sich auf der Altenburg recht wohl und heiter befinden. Doch doppelt würde es mich freuen, von Ihnen bald selbst die Bestätigung zu erhalten.

Mit wahrem Entzücken hörte ich oft, dass der Meister hierher kommen würde, um durch sein Genie das hiesige grosse Publikum zu beglücken,[2]) wobei ich mit Bestimmtheit hoffte, auch Sie, verehrte Frau Fürstin, hier begrüssen zu können. Doch leider muss auch ich mit so vielen durch die noch bestehende Erbärmlichkeit, Neid und Missgunst diesen grossen Genuss entbehren. Die Bessern sind empört und eine allgemeine Erbitterung gibt sich kund. Es ist unter solchen Umständen sehr möglich, dass das Weber-Denkmal gar nicht oder sehr viel später erst zustande kommen wird.

Es ist sehr leicht möglich, dass Frau von Bock (Schröder-Devrient) uns hier bald verlässt und eine Zeitlang in Weimar zubringen wird;[3]) sie ist am besten in den Stand gesetzt, Ihnen von den hiesigen kleinlichen Verhältnissen, besonders am Hofe, Auskunft geben zu können; sie hat grossartige Erfahrungen machen müssen.

Bedarf es überhaupt meiner Bitte bei Ihnen, liebste Frau Fürstin, so nehmen Sie Frau von Bock bei sich freundlich auf. Mag sie auch Fehler haben, wie wir Sterblichen alle, so ist und bleibt sie doch immer eine geniale grosse Frau, die in unsern Kreis gehört.

Dass ich seit vorigem November mit meiner Schwester Natalie und dem armen verlassenen Oheim hier bin, wird Ihnen wahrscheinlich Wagner mitgeteilt haben. Durch die ewigen Gemütsbewegungen bin ich sehr leidend geworden. Ein Herzleiden hat sich nun gebildet, welches bekanntlich höchst peinigend ist; dabei sind meine Nerven gänzlich ruiniert. Ich brauche lange Ruhe, um nur einigermaassen wieder zu genesen. Mein Arzt ist ein geschickter Mann und wünscht für mich bald den Sommer, um eine Kur auf dem Lande machen zu können. Die hässliche Steinkohlenluft hier bekommt mir nicht gut, [ich] vermisse darum meine schöne reine Schweizerluft. Überhaupt habe ich öfter recht Heimweh nach meinem lieben Zürich. — Indes, ich bin ja nie vom Glück verwöhnt, hatte in meinem trüben Leben nur sehr selten etwas kurzen Sonnenschein; darum will ich tragen solange ich noch kann, was, wie ich fürchte, nicht gar lange mehr dauern wird.

Grosse Gesellschaften kann und darf ich nicht besuchen; dagegen riet mir mein Arzt, zu meiner Zerstreuung oft in das Theater zu gehen, wozu mir Se. Exzellenz Herr von Lüttichau[4]) aus freiem Antrieb sehr bereitwillig die Gelegenheit bot, indem er mir ein Billett für alle Vorstellungen des hiesigen Hoftheaters zuschickte.

[1]) Alexander Ritter, Violinist und Komponist (1833—96).

[2]) Liszt hatte zum Besten des Weber-Denkmals spielen wollen. Doch kam das Konzert nicht zustande.

[3]) Die grosse dramatische Sängerin starb schon im Januar des darauffolgenden Jahres in Koburg. — [4]) Intendant des Dresdner Hoftheaters.

Meine Freundinnen hier sind mir nach beinahe 10 Jahren alle treu geblieben, was mir natürlich sehr wohlgetan hat. Zufällig bekam ich bei bekannten Damen eine kleine Wohnung zu mieten, die mir die gute Frau Tichatschek[1]) von ihrem Überfluss ganz nett eingerichtet hatte, was mir eine angenehme Überraschung war und nebenbei die grosse Annehmlichkeit hatte, mir viel Mühe und Geld zu ersparen.

Die Wagnerischen Opern Rienzi und Tannhäuser höre ich mit vieler Freude und den gemischtesten Gefühlen. Dabei kann ich einen gewissen Stolz nicht unterdrücken, dass er diese Opern nebst dem Fliegenden Holländer und Lohengrin während unserer frühen Verheiratung geschrieben, die ihn namhaft gemacht. Wagners Künsterperiode teile ich in zwei. Die erste gehört mir, das sind die vier eben genannten Opern. Bei der letzten aber: Nibelungen und besonders Tristan und Isolde, war ich leider nicht so glücklich, ihn beeinflussen zu können oder zu dürfen.

Doch ich vergesse ganz, Ihnen, verehrte Frau Fürstin, etwas über unsere Sängerin mitzuteilen. Frau Bürde-Ney[2]) ist im Tannhäuser als Elisabeth ganz ausgezeichnet: dabei hat ihre Figur, doch nicht ihre wunderbar schöne Stimme abgenommen. Das Gebet im dritten Akte habe ich erst jetzt verstanden. Johanna Wagner[3]) möchte ich jetzt, als aufrichtige Tante, nicht raten, diese Partie hier zu singen, sie würde einen sehr schweren Stand jetzt haben. Das Gebet konnte sie niemals singen, es machte mir immer Pein.

Frau von Bock entzückte, begeisterte durch ihren Gesang diesen Winter schon öfter das kalte Publikum; sie sang aus Gefälligkeit für arme Künstler und ist immer noch die gute uneigennützige Frau wie früher.

Von Wagner erhalte ich oft Nachricht; gottlob, es geht ihm wieder gut, dass er auch bald seine Arbeit wieder vornehmen kann. Wollte der Himmel, dass er bald nach Deutschland kommen dürfte; leider aber scheint das eine mögliche Unmöglichkeit zu werden. — Der König Johann hat ein Herz von Stahl, nichts kann ihn weich stimmen. Im allgemeinen gibt man mir hier wenig Hoffnung auf eine Amnestie, selbst für später nicht. Wagner soll sich stellen, sich einer gerichtlichen Untersuchung unterwerfen und dann erst auf die Gnade des Königs hoffen — die er aber nicht in sich trägt. Ich hoffe viel von Gott, Meister Liszt und dem Grossherzog von Weimar!

In dieser Hoffnung schliesse ich heut mit den besten, herzlichsten Grüssen als

Ihre treue ergebenste

M. Wagner

Marienstrasse No. 9, parterre.

Erst 1861 erfolgte die ersehnte Begnadigung.

Minna Wagner ging am 25. Januar 1866 in Dresden aus dem Leben.

---

[1]) Gattin Josef T.'s, des Dresdner Heldentenors (1807—86).

[2]) Jenny Bürde-Ney (1824—86) gehörte 1853—67 der Dresdner Hofoper an.

[3]) Tochter von Richard Wagners Bruder Albert, nachmals mit Landrat Jachmann verheiratet, ging später zum Schauspiel über (1828—94).



IV. 24

AUGUST WILHELMJ
* 21. September 1845

KARL KLINDWORTH

ZUM 75. GEBURTSTAG (25. September)

von C. v. Terpitz-Berlin

Karl Klindworth, der vorzügliche Musiker und Pianist, der „Wagnerianer de la veille“, wie Liszt ihn in seinem Empfehlungsbrief an Wagner nannte, feiert am 25. September seinen 75jährigen Geburtstag. Von der kleinen Jüngerschar, die zu allererst sich um den Meister sammelte, ist er der einzig noch lebende, und unerschütterlich treu hat er seit Anbeginn seines musikalischen Wirkens den Glauben an das Genie seines Meisters und Freundes betätigt. Wagner und Liszt sind so recht eigentlich die Pole seines Lebens gewesen.

Als blutjungen Menschen führte ihn eine kleine Konzert-Tournée durch Hannover auch nach dem Badeort Eilsen, wo Liszt und die Fürstin Wittgenstein gerade zum Kurgebrauch anwesend waren. Ein Besuch bei dem auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Meister bahnte die spätere Verbindung an. Liszt war gütig wie immer und lud Klindworth mit seinen Genossen zum Abend ein. Bei dieser Gelegenheit forderte er den jungen Künstler auf, ihm etwas vorzuspielen, und gab ihm schliesslich seine neueste, noch im Manuskript befindliche Komposition, die Konzert-Etude in Des-dur, vom Blatt zu spielen. Als Klindworth geendet, schob Liszt ihn mit einem „nicht übel“ zur Seite, um die Etude in wundervollster Weise dann selbst vorzutragen. Die Erinnerung daran erwachte jedesmal von neuem, wenn Klindworth in späteren Jahren mit wahrhaft jugendfrischer Begeisterung das herrliche Werk in seinen Klavierklassen interpretierte. — Im Sommer 1852 ging er nach Weimar, um bei Liszt zwei Jahre lang zu studieren. Es war die Glanzzeit Weimars in musikalischer Beziehung, denn Liszt, der sich an allem Schönen und Grossen, das er bei andern erkannte und bewunderte, nicht allein wahrhaft erfreute, sondern sofort helfend und fördernd dafür eintrat, versammelte einen grossen Kreis der hervorragendsten Künstler aller Nationen um sich. Hier lernte Klindworth die Bestrebungen der sogenannten neudeutschen Schule und die bedeutendsten Werke zeitgenössischer Komponisten kennen. In Weimar fand Hector Berlioz die erste Heimstätte in deutschen Landen. Peter Cornelius, Johannes Brahms, Joachim Raff, Hans v. Bülow, Ferd. Laub, Cossmann, die beiden Wieniawski, Marx, Moscheles, Brendel, Ferdinand David, Joseph Joachim, Dionys Pruckner u. a. weilten bald längere, bald kürzere Zeit in der wahrhaft künstlerischen Atmosphäre der Altenburg. Welch unauslöschlichen, geradezu vorbildlichen Einfluss die Grossherzigkeit Liszts den Werken anderer gegenüber, sofern sie nur Wert besassen, auch in spätern Jahren auf Klindworth ausübte, bewiesen seine Heldentaten als Dirigent der Wagner-Vereine in Berlin. Wie nur wenige seiner Berufsgenossen hat er in dieser Tätigkeit erzieherisch auf den Geschmack des grossen Publikums eingewirkt, und bereits vor mehr als 20 Jahren neben Wagnerscher Kunst den bis dahin selten oder nie aufgeführten grossen Orchester- und Chorwerken Liszts, den Kompositionen Berlioz' und Tschaikowsky's die sorgsamste Pflege angedeihen lassen.

1854 siedelte Klindworth nach London über, wo er die Bekanntschaft Wagners machte, der dort einige Konzerte der New Philharmonic Society dirigierte. „Wagner liebte mich vom ersten Augenblick an", so erzählt Klindworth mit freudigem Stolz, und niemals wurde die glückliche Harmonie dieses Freundschaftsbündnisses durch die leiseste Dissonanz beeinträchtigt. Nur eins vermisste der Meister sehr schmerzlich an seinem jugendlichen Freunde. Ihm fehlte zum Idealbild einer Siegfriedsgestalt nichts weniger und nichts mehr als eine Tenorstimme; alles andere: natürliche goldene Locken, strahlende blaue Augen, kühn gebogene Adlernase, eine schlanke, elastische Gestalt und nicht zum wenigsten eine aussergewöhnlich grosse musikalische Begabung — alles war vorhanden.

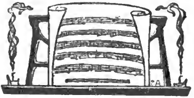
In London verkehrten beide täglich miteinander. Durch Klindworths Vermittlung lernte Wagner Liszts h-moll Sonate kennen und schrieb dem Freunde darüber: „Klindworth hat mir soeben Deine grosse Sonate vorgespielt. Sie ist über alle Begriffe schön; gross, liebenswürdig, tief und edel, erhaben, wie Du bist. Ich bin auf das Tiefste davon ergriffen und alle Londoner Misere ist mit einem Male vergessen. Klindworth hat mich durch sein Spiel in Erstaunen versetzt: kein Geringerer als Er durfte es unternehmen, mir Dein Werk zum ersten Male vorzuführen. Er ist Deiner wert: gewiss, gewiss!"

Hier in London war es auch, wo Klindworth den Grund zu seinem Lebenswerk legte, das seinen Namen für alle Zeiten mit demjenigen Wagners unauflöslich verknüpfen wird. Der Meister arbeitete damals an der Instrumentation des 2. Aktes der Walküre, und Klindworth bat ihn gelegentlich einmal, als Wagner vorzüglicher Laune war, ihm für den Abend ein paar Seiten mitzugeben, um den Versuch einer Klavierübertragung zu wagen. Der Meister willigte ein und war mit der Arbeit so ausserordentlich zufrieden, dass er fortan in steter Verbindung mit Klindworth blieb und ihm den Klavierauszug des ganzen Ringes anvertraute. Diesem Klavierauszuge folgte nun vor wenigen Jahren eine erleichterte Bearbeitung. Der Klaviersatz ist im Verhältnis zu den ungeheuren Schwierigkeiten der Partitur leicht spielbar, und auch der Laie kann sich daraus ein getreues Bild der Intentionen Wagners verschaffen. Es ist gewiss nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass durch diese geniale, unerreichbar dastehende Arbeit dem deutschen Volke Wagners Meisterwerke zum zweiten Male geschenkt wurden. — Die Aufgabe, die Liszt bei Gelegenheit der Beethovenschen Klavier-Partituren sich stellte, und die darin bestand, nicht allein die grossen Umrisse, sondern auch alle jene feinen und kleinen Züge auf das Klavier zu übertragen, die so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken, hat Klindworth ebenfalls zu der seinigen gemacht und sie glänzend gelöst. Seine Schaffensfreude liess ihn mit dem gleichen herrlichen Gelingen auch den Parsifal und die Meistersinger in Angriff nehmen, und wenn das Schicksal es uns gönnt, erhalten wir wohl noch eine vollständige Wagner-Ausgabe von ihm.[1])

Dem weltstädtischen Treiben schon seit mehreren Jahren abgeneigt, verlebt Klindworth seinen friedlichen Lebensabend im traulichen Verkehr mit der Natur. Seine vegetarische Lebensweise leistet dieser Vorliebe den besten Vorschub. In faustischem Betätigungsdrange hat er aus einem der dürftigsten Flecken der alten märkischen Streusandbüchse eine wahre Oase geschaffen, die den Namen Eden nicht mit Unrecht führt. Durch seinen unermüdlichen Eifer und seine weit überragende

[1]) Über die reiche Tätigkeit des Jubilars als Dirigent, besonders der Berlin-Potsdamer-Wagnervereine, hat Eingehenderes Wilhelm Altmann in seiner „Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters" („Die Musik" Jahrg. I. Heft 6, 7, 8) berichtet.

Bildung ist er im grossen und ganzen die Seele der vegetarischen Kolonie, die sich nicht weit von Berlin angesiedelt hat. Sein gastliches Haus ist jedem Bewohner Edens geöffnet; an den Winterabenden vereinigt er hier die gebildetsten und bildungsfähigsten Elemente, um ihnen von seinem Reichtum zu spenden, ihnen die Werke Beethovens, Liszts und Wagners vorzutragen und, soweit es nötig ist, sie zu erläutern. Dem Zauber seiner Persönlichkeit widersteht so leicht niemand, und wer je das Glück gehabt hat, seine Gastfreundschaft geniessen zu dürfen, denkt gewiss mit Entzücken daran zurück. Von nah und fern pilgerten früher Schüler und Schülerinnen zu dem Meister des Klavierspiels, um seine Unterweisung zu erbitten, von nah und fern pilgern auch heute noch Angehörige aller Nationen zu dem ehrwürdigen Priester der Kunst, um ihm ihre Verehrung auszudrücken. Über seinem Lebensabend leuchtet als Devise: Wer den Besten seiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten.



WILHELM ALTMANNS WAGNER-REGESTEN

von Richard Sternfeld-Berlin

Dass Richard Wagner zu den grossen Briefschreibern der Deutschen gehört, hat man vor 20 Jahren wohl geahnt — denn alle unsere Klassiker sind auch hervorragend im Korrespondieren gewesen — aber noch nicht gewusst. Da erschien 1887 der Briefwechsel mit Liszt, es folgte der mit den drei Dresdner Freunden Uhlig, Fischer, Heine, und dann brachte fast jedes Jahr eine neue freudige Überraschung: die Briefe an Röckel, Präger, Pusinelli, Wesendonk und an die Bayreuther Getreuen Muncker, Heckel, Feustel, endlich im letzten Jahre die kostbaren Briefe an Mathilde Wesendonk, die auch stumpfere Leser mit Bewunderung und Andacht erfüllten. Dazu nun aber fast täglich hier und da einzelne Publikationen; und mit der wachsenden Bedeutung des Meisters der gesteigerte Blick für seine Entwicklung, der sich nun wieder auf frühere, schon zu seinen Lebzeiten erschienene, überall zerstreute Briefe zurückwandte. Da zeigte sich zuerst das Bedürfnis, diese brieflichen Zeugnisse zu sammeln und chronologisch zu fixieren. Emerich Kastner in Wien war es, der mit Fleiss mehrmals sich dieser Aufgabe unterzogen und mit seinem Katalog gute Dienste geleistet hat. Freilich verzeichnete er nur 1470 Nummern, und wer sich die vielen hundert neu erschienenen Briefe Wagners anmerkte, hatte wohl den Wunsch, dass eine neue Auflage zur Vervollständigung der früheren erscheinen möge. Diese Hoffnung sollte, rascher als man gedacht, von andrer Seite erfüllt werden, und dazu viel reicher und glänzender, als die kühnste Erwartung sich träumen liess.

Wilhelm Altmann ergriff seine Aufgabe in einer ganz anderen Weise: mit biographisch-psychologischen Zwecken. Er begnügte sich nicht mit dem trockenen Verzeichnis der Briefe, sondern gab in Kürze das Wichtigste ihres Inhaltes wieder und schuf somit an Stelle eines nur dem Forscher dienenden Nachschlagbüchleins ein umfangreiches, interessantes, ja man kann sagen, für den Freund des Wagnerschen Lebens und Schaffens unentbehrliches Werk. Um dies überaus erfreuliche Buch herzustellen, war aber zweierlei nötig: die Munifizenz eines Verlags, wie des Breitkopfschen, der die Mittel zu einem so weitausschauenden Unternehmen bewilligte, und ein Verfasser, der mit der nötigen Umsicht und Erfahrung an eine solche Arbeit heranging. Denn ein näherer Blick auf das, was hier erstrebt und erreicht wurde, lehrt, dass es dabei mit grossem Fleiss allein gar nicht getan, sondern eine Fähigkeit erforderlich war, die nur dem geschulten Geschichtsforscher zu Gebote steht, dem geschickten Fertiger von R e g e s t e n. Mit diesem Worte bezeichnet man ein chronologisch geordnetes Verzeichnis von Briefen und Urkunden einer Person, das den Hauptinhalt jedes Schriftstückes in knappem Umfang wiedergibt und zugleich mitteilt, wo man es in seinem vollständigen Wortlaut findet. Das klingt sehr einfach, und doch wird eine kurze Aufklärung zeigen, wie viel hier zu tun war, um etwas hervorzubringen, was sowohl dem Forscher zum Nachschlagen als auch dem grossen Publikum zur Lektüre dient.

Zuvörderst war eine grösstmögliche Vollständigkeit anzustreben. Mit welchem Resultat Altmann dies besorgte, möge die einfache Tatsache bezeugen, dass aus den 1470 Nummern bei Kastner hier 3143 geworden sind. Wie ist diese Zahl erreicht worden? Erstens mussten alle gedruckten Briefe aufgespürt werden. Da galt es denn, alte Jahrgänge verschollener Zeitungen aufzutreiben, denn das war ja wesentlich der Zweck der Arbeit, nicht nur die bekannten Sammlungen, die leicht einzusehen sind, sondern die schwer oder gar nicht mehr aufzutreibenden Fundquellen zu durchsuchen. Selbst ältere Jahrgänge der „Neuen Freien Presse" sind in Berlin schwer aufzutreiben; wer ahnte aber, dass in der „Mecklenburger Zeitung", im „Pesther Lloyd", in der Zeitschrift „Das Orchester" wichtige Briefe Wagners verborgen sind? Wieviel Briefe waren überhaupt nur aus alten, kaum noch zu ermittelnden Autographen-Auktions-Katalogen zu gewinnen! Zweitens sind viele nicht mehr oder noch nicht für uns vorhandene Briefe angeführt, wenn sie sich aus den vorliegenden ergeben. Schreibt z. B. Wagner an Liszt: „Ich lud auch Joachim ein", oder schreibt Bülow: „Soeben erhalte ich von Wagner ein Schreiben", so gewinnen wir neue Nummern, und oft auch einen Teil ihres Inhalts. Drittens hat Altmann viele hundert Briefe zum ersten Male überhaupt ans Tageslicht gezogen, die bisher nicht bekannt waren. Ein glücklicher Zufall führte ihm 20 sehr interessante Briefe Wagners an Robert Schumann zu. Die Firma Breitkopf & Härtel stellte ihm ihre gewaltige Korrespondenz mit dem Meister zur Verfügung; die Handlungen von Schott und Fürstner, die Nachkommen von Ed. Devrient und vor allem von Dr. Standhartner in Wien gaben wenigstens die Daten ihrer zahlreichen Briefe her. Es ist das von grossem Nutzen, denn so weiss man doch, was an jenen Stellen von Originalen noch vorhanden ist.

Nun folgte die chronologische Zusammenstellung, die an sich nicht schwierig wäre, wenn nicht so viele Schreiben undatiert wären. Schon Glasenapp hat gesehen, dass z. B. viele Stücke des Briefwechsels mit Liszt aus diesem Grunde falsch eingereiht sind, und angefangen, eine Umgestaltung vorzunehmen; Altmann hat hier wie anderswo mit bestem Erfolg eine bessere Ordnung hergestellt, durch die vieles nun klarer wird.

Bis dahin ging die Arbeit des Forschers und Sammlers; jetzt erst begann die weit anspruchsvollere, weil verantwortungsvolle des Regestierens. Das wesentliche jedes Briefes kurz herauszuheben: wie schwer ist das, wieviel Gesichtspunkte lassen sich da nehmen und verteidigen. Altmann ist vom biographischen ausgegangen, nicht vom ästhetisch-philosophischen: wie mir scheint, mit vollem Recht. Wie kann z. B. ein Regest den 25 Druckseiten langen Brief an Röckel (Altmann N. 755) wiedergeben, oder das 30 Seiten umfassende Tagebuch aus Venedig vom Herbst 1858 in den Briefen an Mathilde Wesendonk? Da würde selbst der kürzeste Auszug des Gedankengehalts noch zu lang sein und dabei wenig Wert haben. Hier musste es genügen, mit wenigen Stichworten zu sagen, was dort zu finden sei. Dagegen hat Altmann sich zum Prinzip gemacht, alles wiederzugeben, was sich auf die Werke und Schriften des Meisters, auf die Erwähnungen ihres Entstehens, Gedeihens und ihre späteren Schicksale bezieht; und ferner sind alle Namen sämtlicher Persönlichkeiten erwähnt, die in den Briefen vorkommen, wobei hervorzuheben ist, dass es dem Verfasser darauf ankam, auch dort, wo in den Editionen ein Name nicht genannt oder nur angedeutet war, ihn durch Konjektur zu ergänzen. So gewann Altmann einen praktischen und richtigen Grundsatz für das, was aus jedem Briefe zu extrahieren war. Die innerliche Gedankenwelt musste hinter den bunten äussern Lebensschicksalen zurücktreten. Dass der Verfasser hierbei mir etwas zu weit gegangen scheint, will ich nicht verschweigen; durch Ausführlichkeiten wie in N. 1720, 1730 oder 1960ff.

kommt etwas wie Sensation hinein, in 337f. durfte Dingers Notiz nicht als wörtlicher Auszug benutzt werden; in N. 2941 chokiert eine ganz unmotivierte Konjektur; N. 3140 ist richtig als „offenbar apokryph" bezeichnet, durfte daher nicht aufgenommen werden. Doch soll nicht vergessen werden, dass die Ausführlichkeit des Regests sich auch nach der Erreichbarkeit des Fundortes richtet; die ausführliche N. 1899 ist z. B. völlig motiviert, denn wer kann den „Bremer Courier" vom Jahre 1865 auftreiben?

So liegt nun dieses in seiner Art einzige Buch vor uns, eine Quelle ungestörten Genusses, denn hier sprechen nur die persönlichen Dokumente zu uns, ohne die Subjektivitäten kritischer Unmassgeblichkeit.[1]) Ja, sie sprechen zu uns: denn Altmann hat überall, so weit es nur anging, den grossen Briefschreiber in direkter Rede angeführt, ein trefflicher Gedanke, weil nun das trockene Regest immer wieder durchbrochen wird von der lebhaften Rede, die sich bei Wagner so oft zu einem wirklichen „Herzenserguss" steigert und uns den Mann wie leibhaftig, — belehrend, werbend und gewinnend, freudig und zornig, dämonisch und extatisch — vor unser Auge führt. So steht er da, dank der chronologischen Genetik, von den ersten Briefen des Jünglings an seine späteren grossen Verleger Schott und Breitkopf 1830 mit der Erwähnung der 9. Symphonie bis zu dem letzten aus Venedig 1883 über die Tetralogie: immer derselbe, was auch an ungeheuren Erlebnissen dazwischen lag, der treue Eckart der deutschen Kunst, die er erhöht hat unter den Nationen; und wenn wir uns nun immer weiter führen lassen in der wahrhaft spannenden Lektüre dieser Briefauszüge, durch die 5 Jahrzehnte dieses Lebens voller „Hoheiten und Schrecknissen", kommt uns wohl jenes Wort aus seinem „Wieland" in den Sinn:

Der Götter Einer steht vor mir?
Ein Mensch, ein Mensch in höchster Not! —

Mögen Altmanns Regesten recht bald eine neue Auflage erleben. Denn es liegt in der Natur solcher Briefsammlungen, dass Nachträge nötig sind. Jeden Tag erscheinen neue Briefe Wagners (so eben 20 an Peter Cornelius) und alte werden aufgespürt. Dem Verfasser aber und dem Verleger sei noch einmal der Dank für dieses prächtige Buch ausgesprochen.

[1]) Wie sehr die nähere Kenntnis der äusseren Schicksale Wagners noch im argen liegt, selbst bei Personen, denen man mehr zutraut, habe ich neulich wieder aus einem Aufsatze von Felix Weingartner ersehen. Als Argument für die Behauptung, dass Wagner selbst die Freigebung des „Parsifal" verschuldet habe, führt er an, dass der Meister die Partitur ja verkauft und ihrer Veröffentlichung beigestimmt hätte. „Niemand darf behaupten, dass er sich zur betreffenden Zeit in einer Notlage befunden, also unter dem Druck des traurigen Zwanges gehandelt hätte, sein Leben fristen zu müssen." Ich behaupte es aber doch, ja ich kann es auch beweisen. Weiss Weingartner nichts von dem furchtbaren Defizit des Jahres 1876, nichts von den schrecklichen Londoner Konzerten von 1877, nichts von der drohenden Bankerotterklärung, nichts von der festen Absicht, in Amerika neue Einnahmequellen zu suchen? Da war die Kaufsumme des „Parsifal" eine nicht zu entbehrende Einnahme. Es ist unmöglich, hier das weiter auszuführen, aber auch unnötig, denn wir haben ja Altmann. Möge also Weingartner die Nummern 2830, 2832, 2834, 2839, 2893, 2895—2900, 3041 nachschlagen, besonders auch 3027 mit dem Satze: „Eine Reise in Amerika habe ich immer wieder von neuem ernstlich erwogen. Aufrichtig gesagt, hat mich bisher davon immer der Gedanke abgeschreckt, in Amerika eben nur als Goldsucher mich von einem Spekulanten herausschleppen zu lassen."

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

277. **Johannes Wolf**: Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet. In drei Bänden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Herr Prof. Dr. Hermann Kretzschmar weist in einem in der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ veröffentlichten Aufsatz auf die Aufgabe und Pflicht der literarischen Kritik hin, ihre Leserkreise mit dem Inhalt bedeutsamer Neuerscheinungen bekannt zu machen, in diesen so eingehend wie möglich einblicken zu lassen und so die Interessenten zur Lektüre und zum Studium des betreffenden Werkes selbst anzuregen. Gewiss ist das beherzigenswert (ebenso wie es wahr ist, dass die künstlerische Kritik das Publikum auf ein neues, bedeutsames Kunstwerk jedesmal nachdrücklich hinzuweisen und sein Verständnis davon durch sachliche Ein- und Ausführungen anzubahnen und vorzubereiten hat); und so hat denn auch z. B. F. Ludwig im neuesten Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft eine Kritik von nicht weniger als 45 Seiten über das vorliegende, hochwichtige Werk, ganz im Sinne Kretzschmars, geliefert. Indessen lässt sich diese Art der Bücherbesprechung in einer musikalischen Zeitschrift, die wie „Die Musik“ nicht in erster Linie für Musikgelehrte, ja nicht einmal nur für Musiker, sondern in erster Linie für das gebildete und kunstliebende Publikum überhaupt bestimmt ist, leider nicht durchführen, so bedauerlich dies auch gerade für den vorliegenden Fall ist. Denn das vorliegende Werk wird zweifellos in der Geschichte der Musikforschung dauernd einen hervorragenden Platz beanspruchen, da es der Wissenschaft viel neuen Stoff liefert. Wir lassen, um den Leser wenigstens einigermassen aufzuklären, in der Hauptsache den Autor selbst reden. Über das, was die Mensuralmusik und die Mensuralnotation selbst waren und bedeuteten, dürfen wir wohl jeden gebildeten Musikfreund für einigermassen aufgeklärt halten, zumal man sich z. B. aus Riemanns „Katechismus der Musikgeschichte“ und auch aus seinem „Musiklexikon“ leicht und schnell über das nötigste darüber belehren lassen kann. „Die Darstellung der Entwicklung der Notation erweist dieselbe als ein Produkt internationaler Arbeit. Frankreich, England, Italien und die Niederlande sind vor allem an ihrem Ausbau beteiligt. Erstgenannte drei Länder treten mit selbständigen Mensuraltonschriften auf den Plan, Frankreich und Italien mit Gesangstonschriften, England mit einer Orgeltabulatur. Die Entwicklung der französischen und italienischen Notation, welche über ein Jahrhundert nebeneinander herliefen, ihre gegenseitige Beeinflussung infolge politischer Ereignisse, der schliessliche Sieg der französischen Notation als internationaler Tonschrift, ihre Weiterbildung in den einzelnen Ländern bis zum Umschwunge in unsere heutige weisse Notation, das sind Kapitel der Musikwissenschaft, die eine Behandlung bisher noch nicht gefunden hatten“ und die der Autor nun auf Grund der sorgfältigsten Quellenforschung und ausgezeichneter fachliterarischer Kenntnisse möglichst erschöpfend behandelt. Der erste Band des höchst gehaltvollen und umfangreichen Werkes umfasst die geschichtliche Darstellung. Nach einer Einleitung über die Wirkungszeit der Theoretiker des 13. Jahrhunderts wird im ersten Abschnitt die sogenannte ars antiqua

(1250—1325) behandelt, während der längere zweite Abschnitt über diese ars antiqua selbst den Leser unterrichtet, wobei die einzelnen, oft sehr schwierigen Kapitel von ihren einfachen Notenformen, Pausen, Taktzeichen, Punkt, Chromatik, Alteration, Imperfektion, Synkopation, Notation mit vollen roten und leeren schwarzen (weissen) Noten, Diminution und Augmentation usw. ausführlich reden. Im dritten Abschnitt wird in zwei Kapiteln von den französischen Denkmälern der ars nova im 14. Jahrhundert bis zu der Übergangszeit zu den Komponisten Dufay und Binchois gesprochen. Der vierte bis sechste Abschnitt beschäftigt sich mit der Theorie und musikalischen Praxis der Italiener von Marchettus von Padua bis zum Jahre 1425, während der siebente den Denkmälern englischer Tonkunst von 1325 bis 1460 und der achte der Mensuralmusik in Deutschland bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gewidmet ist und der letzte vom Umschwung der roten Note in die leere schwarze sogenannte weisse Note handelt. Das ganze Werk umfasst somit die Entwicklung der Mensuralnotation vom Beginn der zweiten Periode, d. h. von der erfolgten Klärung der Werte der grösseren Noten und Ligaturen ab, bis gegen das Ende der Mensuralzeit. „Mit 1460 ist der grösste Teil des Entwicklungsganges unserer heutigen Notation zurückgelegt. Der Folgezeit bleibt es im wesentlichen nur vorbehalten, sich der Ligaturen zu entledigen und die Proportionslehre, welche sich um die Wende des 15. Jahrhunderts in der Praxis einbürgert, abzustreifen. Das Verdienst, in diesem Sinne reformatorisch gewirkt zu haben, gebührt vornehmlich Glarean." Der zweite Band des ausgezeichneten Werkes bringt musikalische Schriftproben des 13.—15. Jahrhunderts, und zwar in der originalen Mensuralnotierung. Es sind im ganzen 78 verschiedene Musikstücke, meist von bekannten Komponisten und Theoretikern des Mittelalters herrührend, zum Teil auch anonym überliefert. Die Kompositionen sind zwei- bis vierstimmig und im kontrapunktierenden Stil gehalten. Im dritten Band nun sind ebendiese Kompositionen in moderne Notenschrift übertragen. Der Vergleich beider Notationsweisen nach gründlichem Studium des ersten Bandes des Werkes dürfte wohl das sicherste Mittel sein, im Lesen der Mensuralschrift einige Übung zu erhalten. Das Ergebnis lohnt die mühsamen und anfangs schier unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten reichlich: denn wer die Mensuralnotation zu lesen oder zu entziffern versteht, dem eröffnet sich auch sofort das Verständnis der überreichen Musikliteratur des späteren Mittelalters. Für den Musikgelehrten aber ist die genaueste Kenntnisnahme des Johannes Wolfschen Werkes unerlässlich, da es einen merklichen musikwissenschaftlichen Fortschritt bedeutet, für dem wir dem Autor sehr zu Dank verpflichtet sind.

278. **Hermine Spies.** Ein Gedenkbuch für ihre Freunde von ihrer Schwester. Mit einem Vorwort von Heinrich Bulthaupt. Dritte, verbesserte und durch eine Reihe ungedruckter Briefe von Johannes Brahms und Klaus Groth vermehrte Auflage. Verlag: G. J. Göschens Verlagshandlung, Leipzig 1905.

Wollte man eine künstlerische Persönlichkeit namhaft machen, die mit der früh verstorbenen Altsängerin Hermine Spies manche verwandte und ähnliche Züge aufweist — wenn auch bei grosser Verschiedenheit der späteren Lebensschicksale — so würden wir Klara Schumann nennen. Insbesondere gleichen sich beide in den starken und leichten Erfolgen ihrer jugendlichen Künstlerschaft. Doch ist Hermine Spies weicher und milder als ihre grosse Kollegin und deshalb vielleicht auch sympathischer. Ihr Charakter, ihr Leben und ihr Wirken wird uns von ihrer jüngeren Schwester mit grosser Liebe und Verehrung, bisweilen wohl auch nicht ohne eine gewisse Überschätzung, geschildert. Hermine war der Liebling von Brahms so sehr, dass man sogar irrtümlicherweise von einer Heirat zwischen beiden, im Alter doch so sehr verschiedenen, sprach. Zweifellos hat ihr diese Freundschaft künstlerisch manche Vorteile gebracht, aber sie hat auch ihrer eigenen Kunst etwas Einseitiges verliehen, was am besten daraus hervor-



IV. 24

KATHARINA KLAFSKY
* 19. September 1855

geht, dass die Bayreuther Festspiele, die sie einmal — wohl auf Hans Richters Anregung hin — besuchte, keinen grossen Eindruck auf sie gemacht zu haben scheinen, da sie sich doch soost zweifellos darüber geäussert haben müsste. Ihre Jugend ist ungemein sonnig; und von dem Glück strahlt etwas auf den Leser zurück, sodass ihn die Lektüre fesselt, auch wenn ihn oft Hermines ästhetische Anschauungen verdriessen. Betrübend wirkt der frühe Tod der Künstlerin nach kurzer, glücklicher Ehe. Das gern beim nebensächlichen und äusserlichen verweilende Buch möchten wir hauptsächlich Mädchen und Frauen zur Lektüre empfehlen. Kurt Mey

279. **Emil Krause: Die Entwicklung der Kammermusik.** Verlag: C. Boysen, Hamburg.

Auf den ersten 27 Seiten dieses kleinen Büchleins wird ein knapper Abriss der Geschichte der Kammermusik gegeben, auf weiteren 20 Seiten dann die recht erfreuliche Pflege der Kammermusik speziell in Hamburg von 1800 bis auf die Gegenwart skizziert. Aufgefallen ist mir, dass der Verf., der durch ein Namenregister seinem Werkchen grössere Benutzbarkeit gesichert hat, die grossen Verdienste, die sich Moffat um die Neuherausgabe alter Kammermusik erworben hat, mit keinem Wort erwähnt.

280. **G. Koeckert: Les principes rationnels de la technique du violon.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auf 73 Seiten werden dem Geiger vom praktischen Gesichtspunkt aus nützliche Winke gegeben. Das Büchlein beansprucht insofern ein grösseres Interesse, als es die Unterrichtsmethode des berühmten Geigers César Thomson klarlegt.

Dr. Wilh. Altmann

MUSIKALIEN

281. **Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. 16. Bd. Kompositionen mit französischem Text.** Herausgegeben von Adolf Sandberger. III. Teil. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lasso's Werke, ein Denkmal gewaltiger Geisteskraft und in dieser Ausgabe auch ein Denkmal treuesten Fleisses und hingebender Liebe zum Lebenswerke des grossen Meisters, sind mit dem vorliegenden bis zum XVI. Bde. vorgeschritten. Er schliesst sich an Bd. XII und XIV an: hier ist alles vereint, was an Lasso's Schöpfungen auf französische Texte noch vorhanden ist. Der vorliegende Band enthält Stücke verschiedenartigster Faktur und mannigfaltigsten Inhaltes; Feinschmecker werden ihre Freude daran haben, und manches namentlich der kleineren Stücke wird uns wohl über kurz oder lang in einer modernen Bearbeitung begegnen.

282. **Ausgewählte Madrigale.** In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. Neue Folge. No. 25—28. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von dieser ausgezeichneten Sammlung des bekannten Musikforschers und Kustoden am British Museum liegen hier vor Kompositionen von Orl. Gibbons, Nanino, W. Byrd, L. Fabrianese und G. Pizzoni. Leiter von gemischten Chören seien auf die Ausgabe nachdrücklichst hingewiesen. Wem an vergleichenden Studien tonmalerischer Art gelegen ist, kann Fabrianese's „Canzon della Gallina" mit dem viel realistischer gearbeiteten Stücke Rameau's „La poule" vergleichen und sich des Fortschrittes in diesem freuen.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

283. **Joseph Joachim und Andreas Moser: Violinschule in drei Bänden.** Bd. I Anfangsunterricht. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Zahlreiche grosse Geiger haben das Bedürfnis gefühlt, ihre Erfahrungen und künstlerischen Anschauungen der Nachwelt in einer Violinschule zu überliefern; ich erinnere an die Schulen von Baillot, Campagnoli, Spohr, De Bériot, David, die jede in ihrer Art ein bewunderungswürdiges und sehr nützliches Werk ist. Schon seit Jahren war in dem ungemein grossen Schülerkreis Joseph Joachims, der demnächst auf eine sechzigjährige Lehrtätigkeit zurückblicken wird, der Wunsch rege, dass ihr Meister seine Anschauungen vom Wesen des Violinspiels auch in einem methodisch geordneten System darlegen möge. Da er aber nie Anfangsunterricht erteilt hat, so war er auch nicht in der Lage, seine Lehre auf ihre unmittelbare Keimfähigkeit hin zu prüfen, sie systematisch in einer Schule niederzulegen; er konnte aber damit seinen Biographen und Schüler Andreas Moser betrauen, da dieser seine Art, Lehre und künstlerischen Intentionen aus jahrelanger treuer Beobachtung gründlich kannte und sich speziell mit dem Jugendunterricht abgegeben hatte. In stetigem geistigen Konnex mit Joachim, der an der Prüfung selbst unscheinbarer Detailfragen den regsten Anteil genommen und seine völlige Zustimmung zu Mosers Ausführungen im einzelnen gegeben, hat dieser nun die eigentliche Violinschule verfasst, deren dritter Band eine Anzahl von Joachim genau nach seiner Auffassung bezeichneter Meisterwerke der Violine enthalten und noch vor dem zweiten Bande (Lagenstudien) erscheinen wird. Eine Prüfung des **ersten** Bandes, der nur die erste Lage umfasst, muss zu dem Resultate kommen, dass wir es hier mit einem grundlegenden Werke zu tun haben, neben dem sich freilich einige gleichfalls grundlegende andere Schulen immer behaupten werden. Für die zahlreichen Joachim-Schüler wird freilich die vorliegende Schule die zweckentsprechendste für den Unterricht sein. Nicht die Virtuosität ist ihr Endziel, sondern der Musiker, der sein technisches Können künstlerischen Zwecken dienstbar macht, wie dies Joachim sein Lebenlang getan. Mit grossem pädagogischen Geschick führt Moser, der den zahlreichen durch gesunde Melodik und leichtfassliche Harmonik ausgezeichneten Übungsbeispielen einen ausführlichen, erläuternden, sehr klaren Text (englische Übertragung von Alfred Moffat) beigefügt hat, den Schüler allmählich zum künstlerischen Musizieren; schon frühzeitig lernt dieser sinngemässen Ausdruck und Vortrag; mit Recht ist daher auch dem Volkslied ein breiter Raum in den Übungsstücken zugewiesen. Da der Schüler in erster Linie mit Sicherheit gefördert werden soll, so sind die Anfangsgründe in breitester Ausführlichkeit behandelt worden. Moser empfiehlt übrigens, den Geigenunterricht erst zwischen dem achten und zehnten Lebensjahr beginnen zu lassen und warnt mit Recht vor der Anschaffung eines den Körperverhältnissen des Anfängers nicht entsprechenden Instruments und Bogens. Ferner empfiehlt er nachdrücklichst, den Schüler zur Pflege des musikalischen Vorstellungsvermögens eifrig singen zu lassen; keinen Ton soll seiner Meinung nach der angehende Geiger anstreichen, den er nicht vorher durch die eigene Stimme festgestellt hat, sich also dessen vollkommen bewusst geworden ist, was er hervorbringen will; falls keinerlei Stimme vorhanden sein sollte, empfiehlt Moser als Notbehelf das Pfeifen, damit sich der Schüler ein bewusstes Hören aneigne; es genüge keineswegs, dass er rein und unrein zu unterscheiden vermöge. Die **Übungen** beginnt Moser der linken Hand wegen auf der D- und A-Saite; demgemäss ist die erste Tonleiter, die er dem Schüler beibringt, die in D-dur, deren beide Tetrachorde mit genau derselben Fingerstellung zu greifen sind. (Mit dem Anfang mit der in C-dur ist also erfreulicherweise gebrochen.) Es folgt dann die Tonleiter in A-dur, G-dur und C-dur, B-dur, Es-dur, F-dur usw. Erst weit später folgen die Molltonarten, am Schlusse des Bandes die chromatische Tonleiter. Sehr viel Nachdruck wird auf das gute Tonleiterspiel gelegt; nötig ist dazu peinlichste Reinheit der Intonation, präzises Fallen und Heben der stets hammerartig geformten Finger, ruhige Handhaltung über-

haupt und mildes Anschmiegen des Daumens an den Geigenhals insbesondere; geschmeidige Bogenführung, damit der Übergang von einer Saite zur anderen nicht ruckweise geschieht; absolute Gleichmässigkeit sowohl in der zeitlichen Folge wie in der Stärke aller Töne. Höchst sorgfältig werden auch die einzelnen Stricharten behandelt, ebenso die Verzierungen. Dass Moser dem auf unseren heutigen Geigen besonders für Kinder kaum möglichen Griff,  den zuerst Geminiani in seiner 1740 erschienenen Schule mit der Normalstellung der linken Hand identifiziert hat und der leider noch in vielen modernen Schulen sein Wesen treibt, für immer nun den Garaus gemacht hat, ist ein ganz besonderes Verdienst um den Jugendunterricht. Sehr zu billigen ist auch, dass er die begleitende zweite Geigenstimme sehr einfach gehalten hat, durch Geistreicheleien (wie bei Spohr, de Beriot und David) wird der Anfänger statt gestützt leicht nur verwirrt. An der alten Lagenbezeichnung hält Moser fest; das in vieler Hinsicht eminent praktische Wassmannsche Quintendoppelgriffsystem adoptiert er (aus physikalischen, im zweiten Band zu erörternden Gründen) nicht. Ein Anhang „Zur Geschichte der Violine und ihrer Meister" wird auch seine guten Dienste leisten. Ein kleiner Irrtum auf S. 197 sei hier berichtigt: Molique hat noch ein sechstes Violinkonzert (op. 30, Wien bei Haslinger, recht beachtenswert) geschrieben, nicht nur fünf. Dr. Wilh. Altmann

284. **Engelbert Humperdinck**: Zwei Vogellieder. a) Die Lerche; b) Das Waldvöglein. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Die beiden Liedchen, nach Texten von Adelheid Wette, sind auf den Volkston gestimmt. Harmlos und graziös ist ihre Art. Beim ersten Liede fällt das melodisch wohl gerechtfertigte, deklamatorisch aber ungeschickte konsequente Führen der Nebensilbe auf eine — wenn auch zeitlich noch so geringwertige — hohe Note nicht gerade angenehm auf.

285. **Peter Cornelius**: Lieder und Duette. Im Auftrage seiner Familie erstmalig herausgegeben von Max Hasse. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der köstliche Schatz, den uns Peter Cornelius in seinen Werken hinterlassen hat, ist durch die Sammlung Lieder und Duette, die der verdienstvolle Cornelius-Forscher Max Hasse zum ersten Male herausgegeben, um einige zarte Blüten erweitert worden. Bedeutungsvolles, was zur Aufstellung neuer Gesichtspunkte über das Schaffen dieses feinbesaiteten Meisters Veranlassung geben könnte, ist nicht dabei. Es sind teils Gelegenheitsarbeiten, teils Kompositionen aus der Berliner Studienzeit, schliesslich aber auch einige Gesänge aus späterer Zeit, die in anderer Fassung entweder bereits bekannt sind, oder deren Umarbeitung der Meister sich wohl noch vorbehalten hatte. Immerhin geben sie einen Einblick, wie sehr Cornelius sorgfältiges Ausarbeiten, ja sogar ein vollständiges Umarbeiten kompositorischer und dichterischer Entwürfe liebte. Ein eklatantes Beispiel haben wir da in den beiden Weihnachtsliedern „Die Hirten" und „Die Könige", die in der hier vorliegenden ersten Fassung textlich und besonders musikalisch etwas weitschweifig und wenig ausdrucksvoll geraten, sich mit der geradezu klassisch zu nennenden konzisen Art, in der sie längst erschienen sind, nicht vergleichen lassen. Sehr interessant ist es auch zu beobachten wie Cornelius in den Gesängen aus seiner Studienzeit: „Musje Morgenrots Lied" und „Morgenwind", ja selbst in dem recht geschmacklosen „Zwiegesang „Scheiden und Meiden" lebhaft an H. Marschners Melodik erinnert. Im Lied „In der Mondnacht" zeigt sich schon am Anfang und Ende ein Stück des echten Cornelius, wie wir ihn aus seinen Brautliedern usw. kennen und lieben. Besonders aber sind es unter dem Neugedruckten die Gesänge „Frühling im Sommer", „Sonnenuntergang" und „Im tiefsten Herzen glüht mir eine Wunde", die bald in den weitesten Kreisen be-

kannt werden dürften. Von den wenig bedeutenden Zwiegesängen will ich nur das a cappella-Duett „Mainzer Mägdelied“ seines derben Humors wegen erwähnen.

286. **Jean Sibelius:** Zwei Gesänge. a) Der Harfenspieler und sein Sohn. Für mittlere Stimme und Klavier. b) Ich möchte, ich wäre. Für hohe Stimme und Klavier. Verlag: Helsingfors Nya Musikhandel.

Die zwei Gesänge des in seiner reizvollen Eigenart so hochinteressanten finnischen Tondichters sind sehr verschiedenartig an Wert. Ersteres, ein mehr düster gehaltenes Stück, wirkt durch die Gleichartigkeit der Rhythmik allzu monoton, umsomehr als das Melos nicht von besonderer Bedeutung ist. Anders steht es mit dem zweiten Gesang. Hier lässt uns Sibelius ein Stimmungsbild von feinster Ziselierung auf einer originellen melodisch-harmonischen Grundlage erklingen. Hinsichtlich der sprachlichen Rhythmik wäre zwar eine grössere Feinfühligkeit wünschenswert gewesen, trotzdem sei dieser Gesang intelligenten, tonbewussten Sängern als eine Bereicherung unserer Literatur empfohlen.

287. **Agathe Backer-Gröndahl:** Vier Gesänge für Mezzosopran oder Bariton und Klavierbegleitung. op. 65. Verlag: Brödrene Hals, Christiania.

Die etwas leichtgewogenen, der finnischen Sängerin Frau Ida Eckman gewidmeten Lieder sind formgewandt und wohlklingend.

288. **Gustav Brecher:** Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 7. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Von den drei Liedern gebe ich dem mittleren „O schwarze Nacht“ entschieden den Vorzug. Es ist eine von tiefer Empfindung durchströmte Vertonung, bei der sich die Singstimme frei über die ausdrucksvolle Begleitung erhebend in schwungvoller Linie allen Höhen und Tiefen der Dichtung vollauf gerecht wird. Brecher hat nach meinem Dafürhalten die gedankentiefen Strophen Herders erschöpfend vertont.[1]) Weniger glücklich war er bei Richard Dehmels „Der Arbeitsmann“ und bei „Wanderers Nachtlied“ von Goethe. Besonders um die Wiedervertonung des letzteren Gedichtes gerechtfertigt erscheinen zu lassen, hätte der Komponist andere, eindringlichere Töne finden müssen. In dem Liede „Der Arbeitsmann“ ist es um den der Dichtung adäquaten musikalischen Ausdruck besser bestellt, doch ist er weit davon entfernt zu befriedigen.

289. **Wilhelm Stenhammar:** a) Flore und Blanchefleur, Gesang für Bariton und Orchester. op. 3. b) Ur „Idyll och epigram“, zwei Gesänge für Mezzosopran und Klavier. op. 4b. c) Zwei Minnelieder. op. 9. d) Fylgia. Für mittlere Stimme und Klavier. op. 16. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

op. 4b No. 1 ausgenommen, hat der so hochtalentierte schwedische Komponist in den vorliegenden Gesangswerken nicht allzuviel zu sagen. Wohl zeigt er sich auch hier als der im Wohlklang schwelgende, formgewandte, gelegentlich auch schwungvoll sich ausgebende Tondichter, doch das Vertiefen in den dichterischen Stoff, das Herausholen der Grundstimmung bleibt er uns schuldig. Man könnte fast auf den Gedanken kommen, Stenhammar bewege sich lieber auf der glatten Oberfläche, wenn nicht das obengenannte op. 4 No. 1 den Beweis erbrächte, dass er auch stimmungsvolle und wahrhaft innerliche Töne anzuschlagen vermag.

290. **Josef Krug-Waldsee:** Mansehnchzeit. Für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 40. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein hübsch charakterisiertes, musikalisch fein gearbeitetes Gesangsstück, das intelligenten Sängern mit leicht ansprechender Stimme eine dankbare Vortragsaufgabe bietet. Adolf Göttmann

---

[1]) Die „Musik“ brachte das Lied als Musikbeilage im 1. Juliheft dieses Jahres.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

KUNSTWART (Dresden) 1905, No. 20—21. — Der Artikel „Paris und Helena von Gluck" von Max Arend besagt unter anderem: „Es gibt nur einen Weg, Gluck zur Wirkung zu bringen: man muss seine Musik in ihrer Unversehrtheit mit liebevollster Sorgfalt nachschaffen. Nur wahrhafte Festaufführungen genügen ihm und führen zu ihm". — „Das Lied und sein Text" von Georg Brandt stellt fest, dass auch für die moderne Liedkomposition der Unterschied zwischen zur Komposition sich eignenden und zur Komposition ungeeigneten Texten zurecht bestehe. — Als „Die Aufgabe des modernen Theaters" bezeichnet es Carl Hagemann, „die gesamte Bühnenkunst in den Dienst der Darstellung von rein menschlichen Künstler-Dokumenten zu bringen".

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1905, No. 26—31. — „Beethoven" von Artur Symons (übersetzt von Hugo Conrat). — „Amphitheater oder Logenhaus mit Rängen" von Otto Lessmann (für das Amphitheater). — „Das Hosäussche Mozart-Denkmal für Dresden" von H. Hammer. — „Neues von Hugo Wolf" von Paul Zschorlich (nach den Briefen der Familie Grohe). — „Max Reger als Orgelkomponist" von Walter Fischer.

REVUE MUSICALE (Paris) 1905, No. 14. — „La musique et la magie — l'Orphée japonais". — „Melodies indiennes, japonaises, turques" — besprochen von A. J. Polak.

MUSICA SACRA (Regensburg) 1905, No. 7. — Eine Übersicht über „Neue und früher erschienene Kirchenkompositionen".

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1905, No. 7. — Über „Die Grundform des evangelischen Gottesdienstes" schreibt Friedrich Spitta, über „Rückerts Versuch zur Lösung des Problems der Chorsnlage" Flöring.

MONATSHEFTE FÜR MUSIK-GESCHICHTE (Leipzig) 1905, No. 6. — Das Heft enthält eine „Totenliste des Jahres 1904, die Musik betreffend", angelegt von Karl Lüstner.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1905, No. 10. — „Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier" schreibt F. H. Clark. — Fr. Niecks unterscheidet in seinem Artikel „Beethovens sonatas and the three styles" drei Stile — den „traditional"-, den „personal"- und den „transcendental"- oder „mystical"-Stil und sagt von ihnen: „all three styles are beautiful".

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1905, No. 29—31. — Karl Mennicke bespricht in seinem Aufsatz „Mannheimer Musik" die Komponisten der Mannheimer Schule, die im achtzehnten Jahrhundert bahnbrechend wirkten. Sie waren meistens Deutschböhmen: F. H. Richter, Johann Stamitz, Anton Filtz. — Arthur Neisser, über „Bizets Schicksale in Frankreich" sprechend, beklagt die Pietätlosigkeit der Franzosen gegenüber „Carmen". — Hermann Kesser berichtet über „Die Tonkunst in der Schweiz".

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1905, No. 7. — Ein Eingangsartikel: „Internationaler Kongress für den gregorianischen Gesang“. — Ferner: „Das Quilisma“ von Cölestin Vivell und „Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie“ von Karl Ott.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1905, No. 27—31. — „1913“ von Georg Göhler — wie sollen wir, anknüpfend an Wagners dreissigsten Todestag, sein Werk weiterführen und verbreiten? — Göhler meint, die Wiederaufnahme und Durchführung des Wagnerschen Gedankens einer allgemeinen Reform des deutschen Bühnenwesens geschehe am besten dadurch, dass man alle bisherigen Ergebnisse auf dem Gebiet der Wagner-Darstellung sammelt und zur Feier des 100. Geburtstages Wagners der Öffentlichkeit zur allgemeinen Benutzung übergibt. Dadurch werde es gelingen, die ganze deutsche Bühnenwelt zu neuer Arbeit an und für Wagner aufzurufen, während Bayreuths oberste Stellung stets gewahrt bleiben werde. — „Über Stil im allgemeinen“ spricht Bruno Schrader; er redet der vernünftigen, d. h. inneren, „Stilerkenntnis“ das Wort. — A. N. Harzen-Müllers Artikel „Ein falscher Schiller in der Musik“ befasst sich mit dem von Schubert komponierten, angeblich von Schiller, in Wirklichkeit aber von Matthäus von Collin herstammenden Gedicht „Nächte und Träume“. — Von F. Kromayer übersetzt ist die Abhandlung „Die Faktoren des musikalischen Gedächtnisses“ (ein Kapitel aus dem Buche „La musique et la psycho-physiologie“ von M. Jaëll).

FORTNIGHTLY REVIEW (London) 1905, No. 463. — W. Ashton Ellis berichtet (anschliessend an die Wesendonk-Briefe) über das Verhältnis „Richard and Minna Wagner“.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (Stuttgart) 1905, No. 7. — „Ein Brief an Joachim Raff“ von Friedrich Theodor Vischer. Das sehr interessante Schreiben ist die Antwort auf die im Jahre 1854 erfolgte Zusendung von Raffs Buch „Die Wagner-Frage“. Es ist Tübingen, 12. Januar 1855 datiert und Vischer tut darin dar, er glaube an keine wahre Verbindung zweier oder mehrerer Künste ohne die jedesmalige Vorherrschaft einer einzelnen Kunst; ihm sei daher auch in der Oper der Text nur der Rahmen oder der Stab für die Musik — doch hüte er sich, diese seine Ansicht zu verfechten und andere zu ihr bekehren zu wollen.

ILLUSTRIERTE DEUTSCHE MONATSHEFTE (Braunschweig) 1905, No. 11. — Karl Storcks „Musikalische Rundschau“ gibt eine schöne Übersicht über musikalische Aktualitäten und schliesst mit der Hoffnung auf eine baldige erfolgreiche Wiederbelebung des Madrigalgesanges in Deutschland.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1905, No 11. — Eingangs berichtet Raimund Heuler über „Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M. — Sein Leben und Schaffen“ — den 1863 in Salurn bei Bozen geborenen geistlichen Oratoriumskomponisten. Sehr interessant ist die Fortsetzung der Abhandlung „Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms“ von Max Zenger. Hier wird zunächst auf K. M. von Webers grosse Verdienste um die Entwicklung der Instrumentation und um die Begründung der romantischen Oper verwiesen und betont, wievieles hiefür Wichtiges Weber seinem Lehrer, dem Abbé Vogler, verdankte. Der romantische Geist, der schon Voglers Schaffen beseelt, ist im Grunde der Schöpfer der modernen Operninstrumentierung. Als zwei Extreme stehen sich da Weber und Meyerbeer gegenüber. Sehr schön bespricht Zenger Webers Kunst, durch das Orchester das Wehen des deutschen Waldes, ob es nun romantischen Zauber oder Grauen er-

wecke, wiederzugeben. Besonders hervorgehoben wird die Wichtigkeit der „Euryanthe" als Brücke zum „Tannhäuser" und „Lohengrin". Zenger stellt auch fest, dass Meyerbeer sehr viel für die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters im Dienste des musikalischen Dramas getan habe. Er bespricht sodann die Weiterentwicklung der französischen Oper bis zu Halévy, dessen Orchestrationskunst selbst von Berlioz bewundert wurde. — Der hübsche Aufsatz „Hausmusik" von Hans Freimark redet „demonstrativen Hausmusik-Veranstaltungen" in grossen Städten das Wort, durch die das Publikum zum rechten Geschmack zurückgebracht werden solle.

TOONKUNST (Amsterdam) 1905, No. 28. — Enthält meist berufsmusikalische Artikel: „Delegierten-Versammlung van den ‚Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband'," „Amsterdamsche Toonkunsteoaars-Vereeniging," „Haagsche Toonkunstenaars-Vereeniging." — No. 29 und 30. — Ein längerer Aufsatz von Em. Ergo betitelt sich „Over het probleem van het Dualisme".

HAGENER ZEITUNG 1905, 5. 8. — Ein fs gezeichneter Artikel „Schumann und Brahms" rühmt Schumanns „selbstlose Freundschaft und neidlose Anerkennung gerade den eogeren Fachgenossen gegenüber".

ALLGEMEINER ANZEIGER FÜR ERFURT 1905, No. 221. — Über „Programm-Musik" schreibt Max Puttmann.

ALTONAER NACHRICHTEN 1905, 3. 8. — „Aus der Blütezeit deutschen Musiklebens im Mittelalter" ist ein Aufsatz überschrieben, der darauf hinweist, mit welchen Ehren die deutsche Kunst im Mittelalter bedacht wurde. An Orlandus Lassus' Beispiel wird dies gezeigt und zugleich beklagt, dass spätere Zeiten so ungerecht vorgingen: Bach, Mozart und Schubert werden angeführt. Haydn wurde in seinem Vaterland erst dann geachtet, als ihn der englische Adel ausgezeichnet hatte. „Beethoven gelang es als erstem, sich eine Stellung in der Gesellschaft, und zwar aus eigener Kraft zu verschaffen. Der Mensch Beethoven war freilich den meisten unbequem, aber man wagte es nicht, ihn zu brüskieren. Beethoven wurde der Bahnbrecher für die soziale Stellung des Musikers im 19. Jahrhundert."

JENAISCHE ZEITUNG 1905, 29. 7. — Der Artikel „Musikreformen" stellt fest, wie unsere Musikpflege an vielen Übelständen kranke. Dem Wirrwarr von verschiedenen „Methoden" im Gesang, von denen jede den Anspruch auf alleinige Richtigkeit erhebt, muss ein Ende gemacht werden. Das Unterrichtsmaterial muss nicht nur gesichtet, sondern neubearbeitet werden — „unter Ausnutzung aller Faktoren, die uns allgemeine und spezifisch musikalisch-pädagogische Erfahrungen an die Hand gegeben haben". Die Musik soll von innen heraus wirken und entwickelt werden und alles äussere Dazutun soll nur unterstützend sein.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1905, 22. u. 24. Juli. — Die „Erinnerungen an Hans von Bülow", die Hjalmar Venzoni hier veröffentlicht, enthalten gar viel Interessantes. So die hübsche Anekdote, wie Bülow 1877 in Hannover, als sich der Intendant von Bronsart gleich der Mehrzahl des Publikums verspätet zu einem Konzert einfand, vom Podium herabstieg, durch den Saal eilte und den Zuspätgekommenen die Uhr vor das Gesicht hielt. Venzoni sagt, namentlich die Konzertproben seien für das Orchester eine unversiegbare Quelle des reinsten musikalischen Genusses gewesen ... „Er lehrte uns die reine Kunst erkennen als deren Hohepriester. Niemals wieder in späteren Jahren sind mir ähnliche Kunstoffenbarungen zuteil geworden."

UMSCHAU

NEUE OPERN

André Gailhard: „Amaryllis", Text von Adenis, wird demnächst in Toulouse zur Aufführung gelangen.

Xavier Leroux: „Théodora", Libretto von Victorien Sardou und Paul Ferrier, und „Chemineau", nach dem gleichnamigen Stück von Jean Richepin, betiteln sich zwei neue Opern des französischen Tonsetzers.

Willy v. Möllendorff: „Das Opfer", ein dreiaktiges Werk, Text von Otto Hauser, soll im Winter an einer Berliner Bühne in Szene gehen.

Max Vogrich: „Die Hochlandswitwe", ein Einakter, wird in Weimar zur Erstaufführung vorbereitet.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Als erste Novität der Kgl. Oper geht im September Wilhelm Stenhammars „Fest auf Solhaug" in Szene; es folgt am 20. November, dem Zentenartage der Erstaufführung von Beethovens „Fidelio", eine Wiederaufnahme dieses Werkes in seiner ursprünglichen Fassung und unter dem ursprünglichen Titel „Leonore". Als weitere Novitäten sind in Aussicht genommen: „Pique Dame" von Tschaikowsky und „Dalibor" von Smetana. — Neu einstudiert und in teilweise neuer Ausstattung werden „Tannhäuser" und „Der Ring des Nibelungen" im Spielplan erscheinen, in gleicher Weise Verdi's „Othello", Gounod's „Margarete", Auber's „Der schwarze Domino" und von Lortzing „Der Waffenschmied" sowie „Zar und Zimmermann". Ein Mozart-Zyklus gilt der Erinnerungsfeier an den 150. Geburtstag des unsterblichen Meisters.

Für die diesjährige Spielzeit im „Theater des Westens" hat Intendant Prasch folgende Neuheiten erworben: „Der Herr der Hann", Volksoper in 4 Akten von Hermann Kirchner; „Anna Marei", vaterländische Oper in drei Akten von Kulenkampff, Text von Axel Delmar; „A santa Lucia", Oper in drei Akten von Pietro Costa; „Madame Gogo", Lustspieloper in drei Akten, nach dem Französischen von Wilhelm Thal und Richard Wilde, Musik von Emil Pessard; „Der Polizeichef", Operette in drei Akten, Musik von Julius Bayer, dem Komponisten der „Puppenfee"; „Morilla", Märchen-Operette in drei Akten, Musik von Julius Hopp; „Der Götter-Gatte", parodistische Operette in einem Vorspiel und zwei Akten, Musik von Franz Léhar; „Der Opernball", Lustspieloper in drei Akten von Heuberger; „Der edle Herr von Vagy", burleske Operette in drei Akten, nach dem Französischen von Max Schönau, Gesangstexte von Carl Friedr. Nowack, Musik von Claude Terrasse. Die Erstaufführung der neuen Lustspieloper von Wolf-Ferrari, deren Titel zurzeit noch nicht feststeht, ist für die zweite Hälfte der Spielzeit geplant. Als erste Neueinstudierung geht Mozarts „Zauberflöte" mit neuer Ausstattung in Szene. Ausserdem steht die Direktion noch wegen verschiedener älterer und neuer musikalischer Werke



○ APOLLO VON RAFAEL ○
nach einer Studie zum „Parnass"

IV. 24

(u. a. wegen Otto Neitzels musikalischem Satyrspiel „Walhall in Not") in Unterhandlung.

Breslau: Von Neuheiten sind erworben worden: „Ingwelde" von Schillings, „Die Heirat wider Willen" von Humperdinck, „Nemo" von Géza Graf Zichy. Als Gäste sind u. a. die Damen Eva von der Osten, Sigrid Arnoldson und der Baritonist Pasquale Amato in Aussicht genommen.

Wien: Die Volksoper des Jubiläumstheaters (Direktion: Rainer Simons) kündigt von Neuheiten an: Heinrich Zoellner „Die versunkene Glocke", Richard Heuberger „Barfüssele", Karl v. Kaskel „Der Dusle und das Babeli", Friedrich Smetana „Zwei Witwen", Siegfried Wagner „Bruder Lustig", Gabriel Dupont „Die Ziegenhirtin", Hugo Röhr „Das Vaterunser".

KONZERTE

Berlin: Für die Philharmonischen Konzerte unter Arthur Nikisch haben bis jetzt ihre Mitwirkung fest zugesagt: Lula Mysz-Gmeiner, Edith Walker, Eugen d'Albert, Fritz Kreisler, Mark Hambourg.

Der Philharmonische Chor (Siegfried Ochs) eröffnet die Reihe seiner Konzerte im Herbst mit einer Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis", während das Schlusskonzert im März die h-moll Messe von Bach bringt. Das erstgenannte Werk gelangt in den Konzerten des Philharmonischen Chores zum ersten Male zur Wiedergabe. Die beiden anderen Aufführungen bringen Kompositionen von Brahms, Schubert, Bruckner u. a.

Die Herren Georg Schumann, Karl Halir und Hugo Dechert werden ihre Kammermusik-Abende auch in der nächsten Saison im Saale der Singakademie fortsetzen und vier Konzerte im Abonnement mit Werken der klassischen und modernen Literatur veranstalten.

Bonn: Für die Zeit vom 22. bis 24. Mai nächsten Jahres wird ein Musikfest geplant, das dem Andenken Robert Schumanns gewidmet sein soll. Ein vorbereitender Ausschuss ist bereits ins Leben getreten. Für den ersten Tag sind zur Aufführung eine Symphonie und zwei Teile von Schumanns „Faust" in Aussicht genommen; für den zweiten Tag unter anderen Kompositionen das Klavierkonzert und für den dritten Festspieltag kleinere Werke ohne Orchester.

Hagen i. W.: Am 27. Juli fand ein Massenchor-Konzert der vereinigten Hagener Männer-Gesang-Vereine (28 Vereine mit etwa 1000 Sängern) in dem grossen Zelt auf der Springe statt, um unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Lauga in mustergültiger Weise eine Reihe unserer beliebtesten Kunst- und Volkslieder zum Vortrag zu bringen. Am 31. Juli wurde das Konzert zu ermässigten Preisen wiederholt. — Ausserordentlich bedauerlich ist es, dass eine Stadt von 74000 Einwohnern wie Hagen keinen Musiksaal besitzt, der auch nur annähernd in Grösse und Ausstattung für ausgewählte Konzerte grösseren Stils genügt. Hoffentlich gelingt es dem opferfreudigen Kunstsinn wohlhabender Bürger Hagens, bald eine solche Musikhalle zu schaffen, von der eine günstige Weiterentwicklung des Hagener Musiklebens geradezu abhängig ist.

Pforzheim: Der Männergesangverein (Albert Fauth) wird unter Mitwirkung der Karlsruher Hofkapelle im November zur Aufführung bringen: Wagner

(Verwandlungsmusik und Abendmahlsszene aus „Parsifal"), Strauss (Tod und Verklärung), Wolf-Ferrari (La vita nuova).

Wien: Der Männergesangverein hat Friedrich Hegars neues Chorwerk „Das Herz von Douglas" für Chor, Tenor- und Baritonsolo und Orchester für kommende Saison aufs Programm gesetzt.

TAGESCHRONIK

Zur Reform des katholischen Kirchengesangs. Ein internationaler Gregorianischer Kongress fand in den Tagen vom 16.—19. August in Strassburg i. Els. statt. Papst Pius X. hat bekanntlich eine für die ganze katholische Kirche massgebende Restauration des traditionellen Chorgesanges angeordnet, und der Kongress soll eine Förderung der Bestrebungen zur Rückkehr zur alten Choralform in Deutschland bezwecken, da unter den katholischen Kirchenmusikern Deutschlands teilweise ganz seltsame Vorstellungen über die Schönheit und Eigenart des echten gregorianischen Gesangs herrschen. Prof. Dr. Wagner (Freiburg i. Schweiz) war Leiter des Kongresses. Von den Teilnehmern seien erwähnt die Monsignori de Santi (Rom), Böhm (Wien), Dr. Hartl (Linz), Gastone (Paris), Moissenet (Dijon), Louis (Warmond), Burge (Liverpool), Cohen (Köln); ferner Faucault, der Bischof von Dijon, Dom Pothier, der Abt von Dongelberg, der Präsident der päpstlichen Kommission. Vertreter aus Belgien, Luxemburg, Spanien, Russland und Amerika waren erschienen.

Die englische Wochenschrift „The Gentlewoman" hat einen Preis von 600 Mark für die beste Orchesterkomposition, die von einer Frau geschrieben ist, ausgesetzt. Über den Umfang des Werkes sind keine Bestimmungen angegeben; aber die Komponistin muss entweder in England oder in englischen Kolonieen geboren oder doch naturalisiert sein.

Bei Drouot in Paris wurde jüngst eine Sammlung interessanter Autographen — Briefe und Musikstücke von Komponisten, Briefe von Dramatikern, Schauspielern und Schauspielerinnen usw. — versteigert. Ein von Beethovens Hand geschriebenes Musikstück brachte 700 Franks. Es ist ein Tanzfragment, vier Seiten in Quartformat; zwei Seiten sind deutlich und leserlich geschrieben, der Rest aber ist flüchtig hingeworfen und oft nur skizzenhaft angedeutet. Ein Brief Beethovens an Maurice Schlesinger, der „Wien, den 18. Februar 1823" datiert ist und auf ein Antonia Brentano gewidmetes Werk des Komponisten Bezug hat, wurde für 300 Franks verkauft. Ein von Bruneau geschriebenes Musikstück mit Text, eine Seite in Quartformat, ein ungedrucktes Bruchstück aus der Oper „L'Attaque du Moulin", wurde mit 16 Franks bezahlt! Bruneau kann sich damit trösten, dass ein Brief Gounod's an Eikan (1882) über die Aufführung von „Rédemption" in Brüssel für zehn Franks verkauft worden ist, und ein Brief Massenet's an denselben Eikan über die Brüsseler Aufführung der „Vierge" gar nur für acht Franks. Ein französisch geschriebener Brief Rossini's an den Marquis de Las Marismas (1834), in dem der berühmte Komponist seine Ansichten über zwei Bilder von Murillo zum besten gibt, brachte 25 Franks. Ein interessanter Brief von Richard Wagner (Zürich, den 12. Dezember 1857) ging für 105 Franks fort. Der Brief beschäftigt sich mit den Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin", die Wagner dem Theaterdirektor Hoffmann in Wien zur Aufführung überlassen hatte. Für jede „Tannhäuser"-Aufführung sollte Hoffmann 80 Mark zahlen und das Geld für 25 Aufführungen sofort erlegen. „Lohengrin" war ihm unter ähnlichen Bedingungen überlassen worden, nur dass er hier vor Beginn der Proben 1000 Franks

deponieren sollte. Wagner beauftragte in dem Brief einen Freund, die angegebenen Summen in Empfang zu nehmen und darauf zu achten, ob Hoffmann nicht mehr Vorstellungen, als er bezahlt hatte, veranstalten würde.

Das neue Nürnberger Stadttheater wird in diesem Herbst eingeweiht werden. Das elegante Haus, das für nahezu vier Millionen Mark errichtet wurde, und zwar in der Zeit vom Sommer 1901, wo der erste Spatenstich geschah, bis heute, fasst 1422 Personen, 311 Plätze mehr als das alte, in den Jahren 1832/33 erbaute Stadttheater. Das zu eröffnende Haus ward nach den Plänen Heinrich Seelings-Berlin gebaut.

Wie aus Kassel gemeldet wird, ist nunmehr der Bau eines neuen Hoftheaters beschlossene Sache. Die Bauakademie zu Berlin nahm das Projekt des Kasseler Architekten Karst an, dem der Bau übertragen worden ist. Die Baukosten sollen $2^1/_2$ Millionen Mark betragen, die Bauzeit ist auf $2^1/_2$ Jahr festgesetzt.

Im nächsten Jahre soll in Frankreich noch ein neues Naturtheater begründet werden, diesmal in der Normandie. Die Idee geht aus von Georges Bureau, der in der Umgegend von Etretat ein römisches Theater entdeckt hat, das sich ausgezeichnet für diesen Zweck benutzen lassen würde, da der Bau sich zum grössten Teile durch die Jahrhunderte gut erhalten hat.

Nach einer französischen Statistik stellt sich die Anzahl der Theater in den europäischen Staaten wie folgt: Frankreich 394, Italien 389; Deutschland 264, England 205, Spanien 190, Österreich 188, Russland 99, Belgien 59, Schweden und Norwegen 46, Holland 42, Schweiz 35, Portugal 16, Dänemark 13, die Türkei 9, Griechenland 8, Rumänien 7 und Serbien 6 Theater.

In Weimar besteht die Absicht, eine Theaterchorschule zu errichten, die der Leitung des derzeitigen Chordirektors am grossherzoglichen Hoftheater A. Saal unterstehen soll. Bei der Schwierigkeit, tüchtige Chorsänger in ausreichender Zahl zu beschaffen und bei den sich mehr und mehr steigernden Ansprüchen an das Chorpersonal wird die neue Gründung zweifelsohne viel Anklang finden.

Dem 1895 verstorbenen Komponisten Benjamin Godard soll in Paris auf dem Lamartine-Platz ein Bronzedenkmal, ein Werk des Bildhauers Champeil, errichtet werden.

In Luxemburg wurde ein Denkmal für Lorenz Menagen eingeweiht, dessen Tonschöpfungen in seinem Vaterland eine grosse Popularität geniessen.

Der russische Bildhauer Naum Aronson, der die grosse goldene Medaille in Lüttich erhielt, wurde beauftragt, sein Beethovendenkmal für das Bonner Beethovenhaus in Bronze und Stein auszuführen.

Dem jüngst verstorbenen Hofkapellmeister Ferdinand Langer in Mannheim soll ein Denkmal errichtet werden.

Dem Privatdozenten für Musikgeschichte an der Universität in Bern Dr. Karl Hess ist in Anerkennung seiner 22jährigen erfolgreichen Dozententätigkeit der Professortitel verliehen und ein Lehrauftrag für Musiktheorie erteilt worden.

In der philosophischen Fakultät der Universität Strassburg hat sich Dr. phil. Friedrich Ludwig als Privatdozent für Musikwissenschaft niedergelassen.

Louis Victor Saar, der bekannte Komponist und Theoretiker, ist als Lehrer für Komposition an das grosse in diesem Herbst zu eröffnende Konservatorium (Institution of musical art) in New York engagiert worden, dessen Direktor Frank Damrosch ist.

Siga Garsó ist mit seiner Gesangschule von Bremen, wo er seit Jahren erfolgreich tätig war, nach Berlin übergesiedelt.

Das Konservatorium der Musik zu Heidelberg (Direktion: Otto Seelig und Heinrich Neal) beendete mit Ablauf des Sommersemesters sein 11. Schuljahr. Die Anstalt wurde im Schuljahr 1904/5 von 125 Schülern, Schülerinnen und Hospitanten besucht. Der Unterricht wurde von den Direktoren, 7 Lehrerinnen und 5 Lehrern in 26 Klassen (130 Wochenstunden) erteilt. Es fanden 7 Schüleraufführungen statt.

Dem 30. Jahresbericht der Kgl. Musikschule Würzburg entnehmen wir nachstehende Daten: Der Besuch der Anstalt im Laufe des Unterrichtsjahres war folgender: aufgenommen waren 250 Musikschüler (135 weibliche, 115 männliche), die das Studium der Musik berufsmässig betreiben, 30 Hospitantinnen der Chorgesangsklassen und 296 Hospitanten einzelner Lehrfächer von anderen staatlichen Unterrichtsanstalten (Universität und 2 Gymnasien). Ferner erhielten 422 Angehörige der beiden Gymnasien und des Lehrerseminars von Lehrkräften der Anstalt Unterricht im Chorgesang, so dass insgesamt 998 Eleven im Unterricht der Kgl. Musikschule standen. Von 19 Lehrkräften wurden wöchentlich 413 Unterrichtsstunden, im Laufe des Jahres nach Ausweis der Präsenzlisten die Gesamtzahl von 14706 Stunden erteilt. An musikalischen Aufführungen fanden statt: a) unter Mitwirkung sämtlicher Lehrkräfte der Anstalt: 6 Abonnementskonzerte und 1 Kirchenkonzert, b) nur von Schülern ausgeführt: 3 Vortragsabende und eine Schlussfeier, sowie 4 Morgenunterhaltungen vor geladenem Publikum.

TOTENSCHAU

Am 20. August starb im 82. Lebensjahre der Maler Karl Emil Doepler der Ältere. Für die Musikfreunde hat seine Wirksamkeit darum ein Interesse, als Doepler es war, den Richard Wagner berief, die Kostüme für die Darsteller des ersten Ring des Nibelungen in Bayreuth (1876) zu entwerfen. Die hunderte von Zeichnungen, die Doepler für das gewaltige Werk geschaffen, bleiben das wertvollste Denkmal seiner reichen künstlerischen Betätigung. In seinem Memoirenwerk: „75 Jahre Leben, Schaffen, Streben eines deutschen Malersmannes" hat der nun Verewigte gerade diesen Teil seines Schaffens, den Verkehr mit Wagner und Bayreuth, sowie das erste Nibelungenjahr mit grösster Eindringlichkeit geschildert.

Der Liederkomponist und Kapellmeister Ludwig Slansky, langjähriger Operndirigent am deutschen Theater in Prag, ist am 15. August im 68. Lebensjahre gestorben.

52 Jahre alt verschied in Fumel der Baritonist Soulacroix, ehedem einer der gewandtesten und beliebtesten Darsteller des französischen Opernrepertoires.

Raimund Bürg, ehemals Dirigent der Leibgrenadier-Kapelle in Karlsruhe, ist hochbetagt dort gestorben.

In seiner Vaterstadt Bremen starb am 20. August der Dichter, Kritiker und Dramaturg Prof. Dr. Heinrich Bulthaupt im Alter von 56 Jahren. Bulthaupt war eine literarische Persönlichkeit von ausserordentlicher Vielseitigkeit. Er begann mit Dramen und Gedichten, dramaturgische und kritische Schriften folgten, deren Höhepunkt in seiner grossen, 1882—1890 entstandenen „Dramaturgie des Schauspiels" lag, die ihr Gegenstück in einer „Dramaturgie der Oper" gefunden hat. Eine grosse Zahl von Novellen, Bühnenwerken, Bearbeitungen und kritischen Schriften zeugt von der regen Anteilnahme Bulthaupts am literarischen Leben und seinem feinen Verständnis in allen die Zeit bewegenden ästhetischen Fragen. Die „Musik" veröffentlichte im III. Jahrgang Heft 19 und 20 das Musikdrama „Ahasver", die letzte Dichtung des Verstorbenen.

KRITIK

OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus „Die lustigen Weiber von Windsor". Als Frau Flut gastierte Fräulein Hempel. Wie es heisst, war es das überhaupt erste Debut der jugendlichen Sängerin. Ist das der Fall, so ist die Sicherheit ihres Auftretens allerdings bewundernswert. Ihre Koloratur ist von kristallischer Klarheit (nur zweimal liess eine unbedachte Atemeinteilung einige Töne zu kurz kommen), ihre Stimme weich und von angenehmem Kolorit. Viel Persönliches gab ihre Auffassung gerade nicht, aber das ist unter den genannten Umständen ja auch kaum zu erwarten. Nach weiteren Gastspielen erst wird sich bestimmen lassen, welche Aufgaben ihrer Art zumeist entsprechen. — Die Oper wurde, wie vermeldet, vor einigen Monaten unter Richard Strauss hier neu herausgebracht. Bei dem Gastspiel hatte die musikalische Leitung Herr von Strauss. Herr von Strauss liefert als Dirigent gute und solide Arbeit, bei ihm wird nie, wie es bei seinem grossen Kollegen der Fall sein kann, unter einer schlechten Stimmung das Ganze ernstlich zu leiden haben. Aber dafür fehlt ihm auch das eigentlich Begeisternde. Was ihm bei einem Werke wie dem Nicolaischen fehlt, ist die straffe Phrasierung, die einzelne Melodieen keck, wie bei einer Improvisation, in den Vordergrund stellt. Bei Richard Strauss war es bisweilen, als dialogisierten die Instrumente mit einander; im Orchester ging es nicht minder dramatisch zu als auf der Bühne. Von der Art, wie Richard Strauss Mozartsche Opern anfasst, haben die anderen zum Vorteil aller manches gelernt. Es wäre wünschenswert, dass sie sich nun auch recht genau anhören wollten, wie er es mit der Spieloper hält.

Willy Pastor

KONZERT

SAN FRANCISCO: Von den beiden Ereignissen, die den Schluss unserer diesjährigen Konzertsaison bildeten, ist an erster Stelle das Kneiselquartett zu nennen. Die Kneisels haben hier, wie überall, wohin sie kamen, helle Triumphe gefeiert. Der vollendet klassische Stil ihrer Darbietungen bedarf auch keiner kritischen Würdigung mehr. Eines möge nur hier angeregt werden, dass sie nämlich endlich in Deutschland spielen. Vielleicht wird dann mancher mir recht geben, wenn ich sie für die einzig berufenen Nachfolger des Joachimquartettes auf den Bonner Musikfesten halte, falls der dort eingeführte klassische Stil gewahrt bleiben soll. Von ihren hiesigen Leistungen war speziell Brahms eine Offenbarung. Nie habe ich den echten Brahmsklang in dieser Vollendung, in dieser klaren Führung des Melos gehört. Da verstand auch der Unmusikalischste, was der Meister gemeint hat. — Als letzter in der Reihe der Konzertgeber kam Ysaye mit sechs Konzerten in einer Woche. Seine Darbietungen waren nicht übermässig erfreulich, da er sehr ungleichmässig spielt, vieles ganz unrhythmisch verzerrt, so dass man sich manchmal aus dem Konzertsaal herauswünscht. Dann wiederum hat er Momente, in denen er ganz herrlich geigt, so im ersten und letzten Satz des Saint-Saëns'schen h-moll Konzertes. Er sollte nicht den Ehrgeiz haben, Beethovensonaten zu spielen. Sein Begleiter, Jules de Befve aus Lüttich, war mehr als mittelmässig. — Im ganzen hatten wir diesen Winter 47 Solistenkonzerte, nur die gerechnet, die von auswärtigen Künstlern gegeben und an dieser Stelle besprochen wurden.

Dr. A. Wilhelmj

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Peter von der Au: Neueste Gesanglehre, Theoretische praktische Anleitung zur Erteilung eines rationellen Schul-Gesangunterrichts auf wissenschaftlich festgelegter Basis. 2. Teil (geh. Mk. 2,40; geb. Mk. 3). Verlag: Emil Roth, Giessen.

Ernst Meinck: Friedrich Hebbels und Richard Wagners Nibelungentrilogie. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte V.) (Mk. 2,50.) Verlag: Max Hesse, Leipzig.

MUSIKALIEN

Georg Christiansen: Männerchöre. op. 9 und 10. — Harald (à Mk. 0,60). — Ballade für Männerchor. op. 14. Verlag: Bernh. Tormann, Münster i. W.

Ludwig Neubeck: Ingeborgs Schlummerlied. Für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 1.) Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Paul Ertel: Der Mensch. Symphonische Dichtung. (Kl. Partitur Mk. 2.) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Arthur Herzog: Der Jugendfreund. op. 25. (Heft I und II à Mk. 1,50.) Verlag: Chr. Bachmann, Hannover.

Engelbert Humperdinck: Roemerin. Für eine Singstimme und Klavier. (Mk. 1,20.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Fritz Crome: Sonate für Violine und Pianoforte. op. 3. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Fritz Beselt: Männerchöre. 1. Musik (Mk. 1). 2. Die Amsel (Mk. 0,60). 3. Ich armes Kreuzlein kleine (Mk. 0,60). 4. O, ewig schöne Maienzeit (Mk. 0,80). Verlag: Fritz Beselt, Frankfurt a. M., Selbstverlag.

Heinrich von Bocklet: Neue, populäre Klavier-Schule (brosch. Mk. 3,50; geb. Mk. 4,50). Verlag: C. Schmidt & Co., Triest.

Wolfgang Jordan: Auf blühenden Pfaden. 30 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Leland A. Cossart: Drei Lieder für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. op. 5. — Romance für Piano, Violine und Violoncello. op. 6. — Drei Liebeslieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. op. 11. — Drei Gesänge für Tenor (oder Sopran) mit Begleitung des Pianoforte. op. 14. — Zwei Konzert-Etüden für Klavier. op. 15. Ebenda.

Willibald Richter: Bilder der Natur. Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme. No. 1—6. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Edward Elgar: Introduction and Allegro for Strings (Quartet and Orchestra). op. 47. Verlag: Novello and Company, London.

Georg Schumann: Passacaglia und Finale über Bach für Orgel. op. 39. (Mk. 3.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Mathilde von Kralik: Maia. Gedichte von Richard von Kralik vertont von Mathilde von Kralik. (Mk. 2,50.) Verlag: Albert Gutmann, Wien.

Fritz Kauffmann: Quintett für Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott. op. 40. (Partitur Mk. 2.) Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im Anschluss an den Kruseschen Artikel veröffentlichen wir einige auf Otto **Nicolai** bezüglichen Abbildungen. Das erste **Porträt** ist nach dem schönen Stich von Kriehuber 1842 gefertigt; für das zweite diente uns eine Lithographie von F. Bruny zur Vorlage. Die ersten Takte des 1834 in Rom komponierten **Hymnos** für vier Stimmen und Chor bringen wir im Faksimile, ebenso eine Seite aus Nicolais **Tagebuch** vom Jahre 1848.

Zum Artikel von C. v. Terpitz gehört das Bild Karl **Klindworths**. Die photographische Aufnahme des Altmeisters des Klaviers stammt aus letzter Zeit.

Seinen 60. Geburtstag begeht am 21. ds. Ms. August **Wilhelmj**, einer der bedeutendsten lebenden Geiger, dessen Porträt wir auf dem nächsten Blatt erblicken. Bekanntlich versah Wilhelmj — nach Wagners Bezeichnung „Konzertmeister des Nibelungenorchesters" — 1876 bei den Bayreuther Festspielen das Amt des Primgeigers. Wie uns Herr Dr. Albert Wilhelmj, der Bruder von August Wilhelmj, schreibt, verkehrte Richard Wagner seit Anfang der 60er Jahre auf das freundschaftlichste im elterlichen Hause.

Zur Erinnerung an die früh verstorbene ausgezeichnete dramatische Sängerin Katharina **Klafsky** (geb. 19. September 1855, gest. 22. September 1896) bringen wir ihr Porträt. 1882 wurde sie neben der Reicher-Kindermann Mitglied der Neumannschen Nibelungentruppe, ging im folgenden Jahre nach Bremen und zählte von 1886 bis zu ihrem Tode zu den hervorragendsten Mitgliedern der Hamburger Oper.

Mit der Wiedergabe zweier Zeichnungen unserer Allergrössesten seien die Beilagen dieses Jahres beschlossen: einem **Apollo** von **Rafael** und einem **lautenspielenden Engel** von **Dürer**. Das erste Blatt ist eine Studie zum „Parnass" in den Stanzen des Vatikans in Rom. Das Original (eine Federzeichnung in etwa doppelter Grösse unserer Nachbildung) bewahrt das Museum Wicar in Lille. Es sind nicht viel Skizzen des göttlichen Malers erhalten, darum ist dieses Blatt wertvoll, besonders für den Musiker. Zwanzig Jahre früher entstand der Dürersche Engel; das Original ist eine Silberstiftzeichnung von 2,68 m Höhe und fast 2 m Breite, die das Kupferstichkabinett in Berlin sein eigen nennt. Beide Zeichnungen ähneln sich oder ergänzen sich; bei allem Ernst strahlt Rafaels Musagetes schwärmerische Heiterkeit aus, die allerdings erst das ausgeführte Gemälde im Vatikan zur Geltung bringt. Dürers Engel ist von stärkerer Inbrunst und germanischer Tiefe des Empfindens beseligt und atmet jene deutsche Religiosität, die in Seb. Bach ihren höchsten musikalischen Ausdruck fand. So möge uns dieser Dürersche Engel zu Bach geleiten, dem ausschliesslich das nächste Heft gewidmet ist.

Zum Schluss überreichen wir unseren Lesern das **Exlibris** für den XVI. Quartalsband.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

An unsere Leser!

Mit diesem Heft schliesst der Vierte Jahrgang der MUSIK. Wir fügen das Titelblatt des nunmehr beendeten letzten Quartals und das Verzeichnis der Kunstbeilagen bei. (Das Namen- und Sachregister zu diesem Quartalsband kann der umfassenden Arbeit wegen erst in zwei Wochen geliefert werden.)

Ein Bach-Heft eröffnet den Fünften Jahrgang.

Wir veranstalten dieses Heft auf Anregung aus unserem Leserkreis und können mit ihm eine bedeutende Gabe verheissen, die dank der gütigen Mitwirkung unserer hervorragendsten zeitgenössischen Künstler die Reihe unserer Sonderhefte glänzend erweitert. Der vorliegender Nummer mitgegebene Prospekt zeigt, dass wir fortan wie bisher bestrebt sind, nur das Beste vom Besten zu bieten. Wir sind darum der weiteren freundlichen Teilnahme unserer verehrten Leser gewiss und halten es fast für überflüssig, auf die Erneuerung des Abonnements an dieser Stelle nochmals zu verweisen.

Herausgeber und Verleger der MUSIK.



IV. 24

LAUTENSPIELENDER ENGEL

○ ○ ○ von Albrecht Dürer ○ ○ ○

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES VIERTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1904/5)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

